

Furcht im Dritten Reich

Hermann Sohns *Die schwarzen Männer* (1934)
und die Widerstandsfrage

Kai Artinger

1. Eine „Inkunabel schwäbischer Widerstandsmalerei“?

Das Gemälde *Die schwarzen Männer* (Abb. 1) des württembergischen Malers Hermann Sohn (1895–1971) gehört zu den ungewöhnlichen Bildern in der Sammlung der Kunst der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts im Kunstmuseum Stuttgart. Zu Lebzeiten vom Künstler im Atelier zurückgehalten, wurde es erstmals 1985 auf der Gedächtnisausstellung anlässlich des 90. Geburtstages des Künstlers der Öffentlichkeit präsentiert und ist seitdem in Südwestdeutschland als „Inkunabel schwäbischer Widerstandsmalerei“ bekannt. Es war der renommierte Kunstschriftsteller und -kritiker Günther Wirth (1923–2015), der die Deutung des Kunstwerks vorgab, die bis heute Gültigkeit behalten hat. Wirth publizierte 1988 ein Buch über die verfolgten Künstler im deutschen Südwesten. In ihm wird *Die schwarzen Männer* erstmalig als „eines der ganz wenigen wirklich antifaschistischen Bilder jener Zeit“ bezeichnet, die im Südwesten entstanden wären.² Seitdem gilt das großformatige Gemälde als ein Beitrag „geistigen Widerstands“³ im Nationalsozialismus.

Neue Forschungserkenntnisse machen es notwendig, das Kunstwerk und des Künstlers Biografie im Dritten Reich differenzierter zu betrachten.⁴ Denn insbesondere in Letzterer gibt es Widersprüche und Ambivalenzen, die auf eine offensichtliche Verdrängung von Fakten durch den Künstler in der Nachkriegszeit hindeuten und deshalb eine Neubetrachtung und Neubewertung der *Schwarzen Männer* notwendig machen.

Wie bei so vielen Zeitgenossen war auch Hermann Sohns Leben von Widersprüchen und Inkongruenzen gekennzeichnet, die bis heute entweder unbekannt waren oder in der Literatur und Rezeption des Künstlers wenig oder keine Beachtung gefunden haben.⁵ Bei den *Schwarzen Männern* gab Sohn die Interpretation maßgeblich selbst vor. Lange nach dem Krieg äußerte er sich 1970 dazu in einem Interview.⁶

Die durch die Provenienzforschung und Erforschung der Biografie zutage geförderten neuen Erkenntnisse machen es notwendig, erneut auf das von Sohn selbst als ‚schwierig‘ bezeichnete Gemälde zu blicken, denn sie werfen die Frage auf, ob Begriffe wie ‚Widerstandsmalerei‘ und ‚antifaschistisches Bild‘ zutreffen. Um darauf eine Antwort geben zu können, müssen alle Aspekte und Erkenntnisse einbezogen werden, auch jene, die bisher unbekannt waren oder bewusst oder unbewusst unbeachtet geblieben sind. Die Ergebnisse der Provenienzforschung stellen für die kritische Werkbetrachtung der *Schwarzen Männer* einen wichtigen Ausgangspunkt dar. Das Bild verblieb beim Künstler vom Entstehungsjahr bis zu seinem Tod 1971 und konnte daher nur einem sehr kleinen Kreis von Eingeweihten bekannt gewesen sein. Es vergingen weitere vierzehn Jahre bis die Öffentlichkeit es erstmals zu Gesicht bekam.

Kann ein ‚unsichtbares‘, vor der Öffentlichkeit verstecktes Bild, wie Rebman schrieb, ein „überzeugende[s] Beispiel geistigen Widerstandes“ im Nationalsozialismus sein? Wie lässt sich das mit seiner Bewertung als „Inkunabel schwäbischer Widerstandsmalerei“ in Übereinstimmung brin-



1 Hermann Sohn, *Die schwarzen Männer*, 1934, Öl auf Leinwand, 150 × 200 cm, Kunstmuseum Stuttgart

gen? Auf welchen allgemeinen Begriff des Widerstands und auf welchen besonderen Begriff des historischen Widerstands im Nationalsozialismus wird hier rekuriert? Werden durch diese Antinomie nicht die Widersprüche und Ambivalenzen in Sohns Situation im Dritten Reich verdeckt?

Auf diese Fragen werden im Folgenden Antworten gesucht und zugleich ein Gerücht angegangen, das bezeichnend ist für die heutige Erinnerung an den Künstler und sein teilweise zwiespältiges Verhalten. Die Hakenkreuzarmbinde des im Bild dargestellten Zeitungsverkäufers soll der Maler angeblich erst nach dem Untergang des faschistischen Staats eingefügt haben, also das Gemälde an dieser Stelle übermalt und damit seine Aussage geändert haben, um ihm einen antifaschistischen Inhalt zu geben, den es ursprünglich nicht gehabt hätte. Das Gerücht ist als Anekdote bedeutsam, weil diese einen Einblick in die Wahrnehmung und Rezeption des Künstlers nach 1945 gibt. Übermalungen mit dem Ziel, im Nationalsozialismus entstandene, affirmative Bilder in antifaschistische Werke umzuwandeln, waren nichts Ungewöhnliches. Das ist unter anderen von Franz Radziwill (1895–1983) bekannt.⁷

2. Provenienz

Es ist unbekannt, wann genau das Bild im Jahr 1934 entstand. Seinen Verkauf hat Sohn höchstwahrscheinlich nie beabsichtigt. Auf Ausstellungen des Kunsthandels und der Kunstvereine, der Künstlerzusammenschlüsse und Museen hätte es nicht gezeigt werden können, weil es als Kritik an den herrschenden Verhältnissen verstanden worden wäre. Wirth war sogar der Meinung: „Hätte es je-

mand gesehen und darüber gesprochen, wäre Sohn bestimmt verhaftet worden.“⁸ Stimmt diese Einschätzung, bedeutete dies, dass Sohn das Bild für sich und für einen sehr kleinen Kreis vertrauenswürdiger Freunde herstellte. Trotzdem muss der Gegenstand wichtig gewesen sein, denn Sohn wählte ein für seine Verhältnisse großes Bildformat. Dass das Bild einen privaten Charakter hatte und unverkäuflich war, wirkte sich auf seine Provenienzzgeschichte im Nationalsozialismus aus. Es verblieb im Besitz des Künstlers. Doch auch danach änderte sich an diesem Eigentumsverhältnis nichts. Sohn behielt das Bild bis zu seinem Tod und stellte es auch „kaum“⁹ öffentlich aus. Der Kritiker Rainer Vogt schrieb dazu in den *Stuttgarter Nachrichten* im Juli 1985: „Vor allem fallen der ‚Kriegsinvaliden‘ von 1929 und das bisher *noch kaum* [Hervorhebung durch den Autor] ausgestellte Menetekel von 1934, ‚Die schwarzen Männer‘, auf.“¹⁰ Es ist keine Besprechung einer Ausstellung von Sohn von 1945 bis 1971 bekannt, in der das Bild erwähnt wird. Vielleicht lag es an der Hakenkreuzarmbinde des Zeitungsverkäufers, die es problematisch machte. In der langen Nachkriegsphase des Totschweigens der NS-Verbrechen und des Völkermords an den Juden, die erst durch die Auschwitzprozesse in Frankfurt am Main 1963 gebrochen wurde, war das Gemälde offenbar nicht präsentabel oder Sohn hatte kein Interesse daran, es öffentlich bekannt zu machen.

Nach seinem Tod wurde das Gemälde Eigentum der Familie. Aber auch die scheint es von 1971 bis 1984 nicht in eine Ausstellung gegeben zu haben. Erst 1985 wurde es von der Stuttgarter Galerie Schlichtenmaier in ihren Ausstellungsräumen in Schloss Dätzingen anlässlich der Gedächtnisausstellung zum 90. Geburtstag des Künstlers gezeigt und in den südwestdeutschen Feuilletons besprochen. Die Ausstellung verfolgte auch das Ziel, Werke zu verkaufen und die Galerie der Stadt Stuttgart, heute Kunstmuseum Stuttgart, „sicherte“¹¹ sich das Bild. Seine Eigentums Geschichte verdeutlicht, dass es 51 Jahre vor der Öffentlichkeit fast vollkommen verborgen gehalten wurde – sehen wir von einer mündlichen Erwähnung durch den Künstler in einem Interview aus dem Jahr 1970 einmal ab, aber darüber später mehr.

Dieser Sachverhalt steht im Widerspruch zu der Einschätzung, das Bild wäre ‚Widerstandsmalerei‘ gewesen, denn der Begriff ‚Widerstand‘ impliziert das Vorhandensein einer Öffentlichkeit. Widerstand setzt das Agieren im öffentlichen Raum voraus; ein von der Öffentlichkeit und der herrschenden Macht unbemerkter Widerstand ist keiner.

3. Furcht im Dritten Reich

Was ist auf den *Schwarzen Männern* zu sehen? In einem nicht näher definierten, abstrakten (Außen-)Raum befinden sich vier ganz in Schwarz gekleidete ‚Männer‘. Die Beschreibung ‚Männer‘ ist an sich nicht korrekt, denn es handelt sich tatsächlich um vier Skelette in Männerkleidung. Die Figuren sind nebenbeziehungsweise hintereinander aufgereiht. Wegen der Kleidung und Accessoires (Mäntel, Hüte, Käppi, Gehstock, Taschen, Gamaschen) kann auf eine Situation im Freien geschlossen werden – wahrscheinlich eine Straßenszene. Dieser Eindruck wird gestützt durch die im Hintergrund und auf dem Boden dominant eingesetzte graue Farbe. Der Raum erinnert entfernt an eine Häuserwand, einen Gehsteig, eine Straße.

Die vier Skelette unterscheiden sich in Kleidung und Bewegung. Das Skelett ganz links trägt Anzug und Schiebermütze. Es wendet sich von den anderen Figuren ab und raucht. Das Skelett neben ihm trägt einen eleganten Mantel mit Schal und einen ausladenden Filzhut, ein Fedora, dazu Gamaschen und einen kleinen Tulpenstrauss. Sein Gehstock verweist entweder auf sein Alter oder den (einstmaligen) vornehmen Stand (des Toten) oder beides zusammen. Diese Figur bewegt sich nach vorn von der Gruppe weg. Direkt hinter ihr, in der Bildmitte, befindet sich ein Skelett mit den Utensilien eines Zei-

tungsverkäufers von der Straße. Er trägt einen mit Pelz besetzten Mantel, ein Käppi mit dem Namen der Zeitung, NS-KUR[IER], eine Umhängetasche voller Zeitungen und eine rote Armbinde mit dem Hakenkreuz im weißen Kreis. Am Käppi ist eine weiß-grüne Blüte. Der Schädel dieses Skeletts wendet sich leicht nach rechts, in Richtung der vierten Figur, einem Skelett, das einen Kutschermantel, eine Brille und einen Arztkoffer hat. Es ist im Begriff nach rechts abzutreten und fasst sich dabei mit der freien Knochenhand an den Hut, den eine merkwürdige Krempe auszeichnet. Während die anderen drei Skelette kompositorisch eine geschlossene Gruppe bilden, ist das rechte Skelett von dieser räumlich abgesetzt.

Der Boden und die Wand, die den nicht näher bezeichneten Bildraum bilden, zergliedern sich in mehrfarbige Farbflächen. Diese schaffen wegen der Vielfarbigkeit einen Kontrast zu den schwarzen Figuren. Der expressive Pinselgestus sorgt überdies für Unruhe im Bild. Gleichzeitig werden die schwarzen Figuren aber auch wieder in die Polychromie des Hintergrunds durch die farbigen Tupfen und Flächen eingebunden, die über den Kleidern und Accessoires verstreut sind. Unter den Farbtönen sticht besonders die Farbe Rot heraus. Sie findet sich auf den Mänteln, dem Anzug, der Arzttasche und im Hintergrund. Die Darstellung der Schädel irritiert durch die Ohren – denn Totenschädel haben an sich keine Ohren. Doch es gibt auch andere Darstellungen aus dem Dritten Reich, die Gerippe in dieser Weise zeigen. Felix Nussbaums (1904–1944) letztes Gemälde *Triumph des Todes (Gerippe spielen auf zum Tanz, 1944)* ist dafür ein Beispiel.

Der Bildtitel *Die schwarzen Männer* und der Untertitel *Die Ratten verlassen das Schiff* sind merkwürdig, weil keine lebenden Menschen, sondern Tote gezeigt werden. Für eine weitere Irritation sorgt der Begriff ‚Schwarzer Mann‘, der im Kontext des Kindererschreckens geprägt wurde und eine Kinderschreckfigur bezeichnet. Doch die vier in Schwarz gekleideten Skelette entsprechen nicht dem traditionellen Bild des Kinderschrecks. Auch tritt nicht nur ein, sondern vier ‚schwarze Männer‘ auf. Der Untertitel unterstützt noch die Rätselhaftigkeit des Bildtitels und Motivs, weil die Redewendung ‚Die Ratten verlassen das sinkende Schiff‘ auf den ersten Blick nicht zum dargestellten Gegenstand passt. Wer soll hier mit ‚Ratten‘ gemeint sein und was könnten sie verlassen? Sind die bekleideten Gerippe die ‚Ratten‘? Und was meint ‚verlassen‘? Nur zwei Figuren sind in einer Bewegung festgehalten. Ein drohendes Unheil ist im Bild nicht auszumachen, es sei denn, wir identifizieren dieses in der Gestalt des Zeitungsverkäufers mit dem Hakenkreuz. Doch dieser ist auch als Toter dargestellt.

Der Künstler äußerte sich einmal kurz über dieses Werk. Dabei erwähnte er noch ein anderes Bild, das er anlässlich des Pogroms am 8./9. November 1938 malte und *Kristallnacht* nannte: „Das [,Die Kristallnacht‘] hätte ich niemandem zeigen dürfen. Das habe ich versteckt gehabt. – Ich habe noch eins, das noch schwieriger ist. Das sind die ‚Schwarzen Männer‘, lauter Tote: der in der Mitte, mit Anzug und Mütze, verkauft den ‚NS-Kurier‘. Daneben ein Gelehrter, ein Intellektueller, dem abgewandt, gehen zur Seite weg.“¹²

Sohns kurze Beschreibung war folgenreich für spätere Interpretationen. So ist auf der offiziellen Webseite zu seinem Leben und Werk ein Kommentar seines Enkels Matthias Sohn von 1995 zu lesen: „In dem Bild, das den sarkastischen Untertitel ‚Die Ratten verlassen das Schiff‘ trägt, setzt sich Sohn mit dem Intellektuellen-Hass der Nazis auseinander. Es ist als Allegorie des von der nationalsozialistischen Propaganda usurpierten Gedankengutes zu verstehen. Die Nazi-Propaganda, – deshalb eben der NS-Kurier-Verkäufer –, bezeichnet die Intellektuellen: den Schöngest mit der Rose, den Wissenschaftler mit Arztkoffer und die intellektuelle marxistische Linke (Arbeiter) als ‚zersetzend‘, ‚verjudet‘, ‚blutleer‘, eben als todbringende Rattenplage.“¹³ Der Kunstschriftsteller Wirth sah in

den Männern „[v]ier Skelette in schwarzen Anzügen“, die „in verschiedener Weise auf den Nazismus [reagieren]: Der Zeitungsaussträger, auf dem Mützenschild ‚NS-Kurier‘, am Arm die rote Hakenkreuzbinde, ruft ihn aus, was einen kapitalistischen Bürger nicht stört. Der Arbeiter ist unsicher in seiner Reaktion, während der Intellektuelle sich, mit einem Handkoffer bewehrt, abwendet. Im malerisch reichen Hintergrund des Bildes flackert es rot und brandig auf, gewissermaßen visionär: wenige Jahre später gingen die deutschen Städte in Flammen auf.“¹⁴

Der Stuttgarter Galerist Bert Schlichtenmaier beschrieb das Bild als „eine schwere, gesellschaftskritische Figurenkomposition mit Totenkopfgesichtern und Hakenkreuzbinde“¹⁵. Wie wir gesehen haben, bezeichnete Sohn sein Werk im Vergleich zu seinem Gemälde *Kristallnacht* als ‚noch schwieriger‘. Damit war möglicherweise sowohl dessen Inhalt als auch dessen (Nachkriegs-)Geschichte gemeint. Ersterer wäre im Nationalsozialismus gefährlich gewesen und im Nachkriegs(west-)deutschland, so können wir wegen der Provenienzen Geschichte des Bildes vermuten, ebenfalls problematisch. Nachdem das Kunstmuseum Stuttgart 2005 in sein neues Gebäude eingezogen war, wurde Sohns Gemälde Teil der Dauerausstellung und als Allegorie des Intellektuellen-Hasses im Nationalsozialismus vorgestellt. Die damalige Direktorin Marion Ackermann schrieb über das Bild:

„So ist der politisch-sozialkritische Ansatz in der Sammlung nicht nur durch Otto Dix stark vertreten, sondern auch durch Hauptwerke anderer Künstler, wie zum Beispiel Hermann Sohns ‚Schwarze Männer‘ von 1934, ein außergewöhnliches Gemälde, das den Intellektuellenhass der Nationalsozialisten thematisiert [...]“¹⁶

4. Allegorie oder gesellschaftskritischer Kommentar?

Ist das Bild eine Allegorie oder ‚gesellschaftskritische Komposition‘? Eindeutig ist an ihm nur, dass vier Skelette in zeitgenössischen Herrenkleidern dargestellt sind. Kleidung und Accessoires lassen sich mit gesellschaftlichen Klassen und Milieus in Verbindung bringen. Heute ist es umstritten, Thesen auf der exakten Bestimmung dargestellter Kleidung aufzubauen, weil in der Kleidung im Bild immer auch die Interpretation des Künstlers einfließt,¹⁷ aber in den Deutungen von Sohns Bild in der Vergangenheit wurde diese Problematik nicht reflektiert. Hier interpretierte man die Figuren wegen ihrer Kleidung jeweils als Arbeiter (Schiebermütze, Anzug, Zigarette), ‚Intellektuellen‘ (Mantel, Fedora, Gamaschen, Gehstock, Blumenstrauß) und ‚Gelehrten‘ (Kutschermantel, Brille, Arzttasche).



2 Gerd Arntz, *Das Dritte Reich*, 1934, Holzschnitt, 300 x 210 mm



3 De Arbeidersraad, II, 4, 1936, Titelseite mit dem Holzschnitt *Das Dritte Reich*

schen Exil und veröffentlichte es erstmals 1935. Als vergrößerter Druck war es auf der Ausstellung *De Olympiade onder Dictatuur* in Amsterdam 1936 zu sehen und rief deutschen Protest hervor. Daraufhin wurde der Druck entfernt und auf der nächsten Ausstellungsstation in Rotterdam aus Rücksicht auf Handel und Schifffahrt nicht wieder gezeigt.¹⁹

Arntz wollte die wesentlichen Akteure und Profiteure des NS-Staates, die totalitäre Gewalt und militärische Aufrüstung ins Bild setzen, aber auch den Widerstand, den eine politisch bewusste Arbeiterklasse dagegen unternahm. Der Widerstand wird mit dem Wort ‚ROTFRONT‘ thematisiert. Arntz’ Holzschnitt übte Gesellschaftskritik an den Verhältnissen in Deutschland. Andere Künstler und Künstlerinnen wie zum Beispiel Lea und Hans Grundig, George Grosz, John Heartfield, Karl Hubbuch, Alice Lex-Nerlinger, Clément Moreau, Georg Scholz, Heinrich Vogeler, Magnus Zeller und viele andere fertigten ebenfalls Bilder, die eindeutig Stellung gegen den Nationalsozialismus beziehen. Nach der Machtübernahme der Faschisten mussten viele von ihnen sofort das Land verlassen, sie erhielten Arbeitsverbot oder kamen in Haft. Lea Grundig (1906–1977), im Dritten Reich als Jüdin und Kommunistin verfolgt, erhielt 1935 Ausstellungsverbot und wurde 1936 verhaftet. Wegen ihrer Mitgliedschaft in der kommunistischen Partei saß sie von 1938 bis 1939 im Gefängnis. Anschließend gelang ihr die Emigration. In ihren grafischen Zyklen, unter anderen *Unterm Hakenkreuz* (1936)

Die Figur des Straßenverkäufers der Stuttgarter nationalsozialistischen Tageszeitung *NS-Kurier* ist die einzige im Quartett, die eindeutig einer Berufsgruppe und damit einer Gesellschaftsschicht zuzuordnen ist. Armbinde und Werbekäppi weisen sie als überzeugtes Mitglied des neuen Staates aus. Mit dem Parteiabzeichen und der parteikonformen Zeitung bekennt sich der Zeitungsverkäufer zur nationalsozialistischen Bewegung.

Solche ‚Gesellschafts-porträts‘, die die verschiedenen Vertreter und gesellschaftsrelevanten Gruppen des Dritten Reichs vorstellten, waren zeittypisch und wurden auch von anderen Künstlern angefertigt. Dabei wurde sich der gleichen Mittel bedient, um Klassen, Milieus und gesellschaftlichen Status zu visualisieren. Gerd Arntz (1900–1988) schuf 1934 den gesellschaftskritischen Holzschnitt *Das Dritte Reich* (Abb. 2 und 3). Er veranschaulicht in einer Art Gesellschaftspyramide den neuen faschistischen Staat, seine hierarchische Gliederung und wirtschaftliche Struktur. Der Künstler bedient sich dabei der auf wesentliche Charakteristika reduzierten Formensprache des Piktogramms. Genauso wie in Sohns Bild gibt es keine Frauen, „keine Leni Riefenstahl also und kein Mitglied des ‚Bund Deutscher Mädel‘“¹⁸. Es ist eine Männergesellschaft, ein patriarchales, von Männern regiertes System. Arntz schnitt das Bild im niederländi-

und *Der Jude ist schuld!* brachte sie ihren Widerstand zum Ausdruck. Ein anderes Beispiel, diesmal aus dem südwestdeutschen Raum, sind die Maler und Grafiker Georg Scholz (1890–1945) und Karl Hubbuch (1891–1979), beide seit 1925 Professoren an der Badischen Landeskunstschule in Karlsruhe. Sie wurden gleich 1933 als ‚entartete Künstler‘ aus der Kunstakademie entlassen.

In der 1932/33 entstandenen Zeichnung *Aufmarsch* (Abb. 4) visualisiert Hubbuch das Oben und Unten der neuen Gesellschaft in einer Straßenszene, die wiederum fast ausschließlich aus Männern besteht. Dasselbe Motiv malte er in abgewandelter Form in Öl (Abb. 5). In diesen antifaschistischen Bildern treten die Aufmärsche und Massenversammlungen der NS-Organisationen als unübersehbares Symbol im öffentlichen Raum auf. Deshalb befinden sich Sohns *Schwarze Männer* wohl nicht zufällig ebenfalls in einem öffentlichen Raum. Doch im Unterschied zu den oben angesprochenen Werken ist sein Bild nicht leicht zu deuten. Woran liegt das? Vor allem drei Aspekte tragen dazu bei:

1. Die Farbe Schwarz: Mit Schwarz wird die Symbolik von Dunkelheit und Schmutz, von Schlechten und Negation verbunden. Sie steht für das Ende, den Tod. Es ist der Tod, der Sensenmann, der Henker, die schwarz tragen. Schwarz negiert bunte Farben. Die Symbolik von Rot, der Farbe der Liebe, verkehrt sich in Kombination mit Schwarz in ihr Gegenteil, in Hass. Bis heute werden negative Gefühle mit Schwarz assoziiert.²⁰ In der abendländisch geprägten Kultur wird die negative Bedeutung von Schwarz vor allem mit Tod, Trauer, Zerstörung, Stillstand, Furcht, Bedrohung, Finsternis und anderem mehr verknüpft. Die Farbe Schwarz steht aus physikalischer Sicht für die Abwesenheit von Licht. Deshalb verknüpft sich mit ihr der Tod, dem Zustand in dem Licht und Leben endgültig erlöschen.

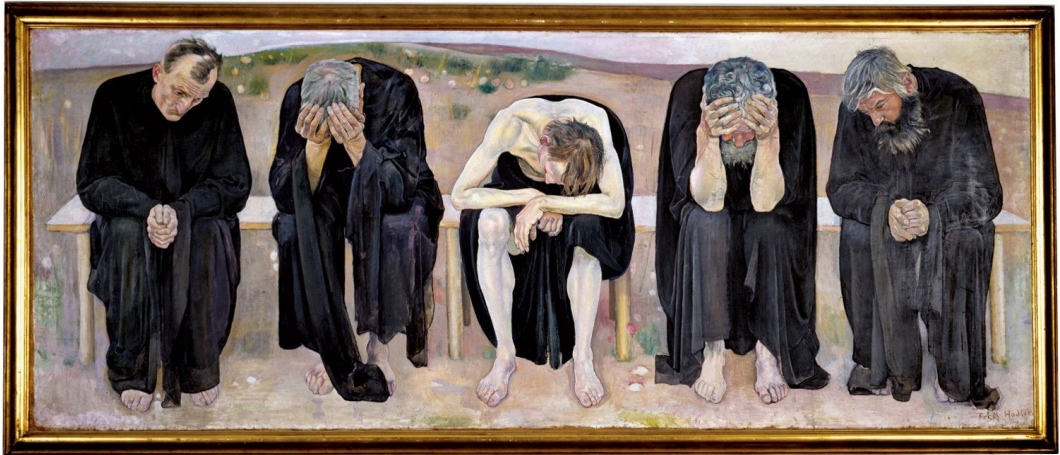
2. Der Bildtitel: Der symbolische Bedeutungsgehalt liegt ebenfalls auf der Farbe: *Die schwarzen Männer*. Die Figuren sind – auch durch die Totenschädel – unheimliche Gestalten. Ihre schwarze Kleidung trägt zum furchteinflößenden Äußeren bei. Die Männer rufen negative Gefühle hervor. Wie bei dem Titel *Die schwarzen Jahre*, mit dem die Nationalgalerie Berlin 2016 eine Ausstellung über die zwölf Jahre des Dritten Reiches bezeichnete, werden die schwarzen Männer mit einer dunklen Situa-



4 Karl Hubbuch, *Aufmarsch*, 1932/33, Feder und Pinsel auf Papier, 620 x 470 mm



5 Karl Hubbuch, *Aufmarsch I*, um 1933/35, Öl auf Hartfaserplatte, 50 x 65 cm



6 Ferdinand Hodler, *Die enttäuschten Seelen*, 1892, Öl auf Leinwand, 120 x 299 cm, Kunstmuseum Bern

tion in Verbindung gebracht.²¹ Das liegt auch am Ursprung der Figur des ‚Schwarzen Mannes‘. An sich ist er eine Kinderschreckfigur. Er holt das unartige Kind. Erwachsene erzwingen bis weit ins 20. Jahrhundert mit dieser Schreckfigur den Gehorsam, indem Kindern mit dem Schwarzen Mann gedroht wurde. Diese Art der Erziehung wird zur ‚schwarzen Pädagogik‘ gezählt.²²

3. Gerippe als Darstellung des Todes: Alle vier ‚Männer‘ sind Gerippe, also Tote. Der in Schwarz gewandete Knochenmann steht als Vanitassymbol in einer langen Tradition, die bis ins 20. Jahrhundert reicht. Auch Totentanzdarstellungen gehören in diesen Kontext. Rufen wir die Kunst des Symbolismus auf, finden wir zum Beispiel Ferdinand Hodlers *Die enttäuschten Seelen* (1892), fünf Männer in schwarzen Gewändern, die mit ihrem Leben abgeschlossen haben (Abb. 6). In Hugo Simbergs *Im Garten des Todes* (1896) tritt der Knochenmann in schwarzem Mantel als Gärtner auf (Abb. 7). Mit solchen symbolistischen Todesdarstellungen hat Sohns Bild offenkundig wenig gemeinsam. Es ist auch im eigentlichen Sinne keine



7 Hugo Simberg, *Im Garten des Todes*, 1896, Aquarell und Gouache auf Papier, 160 x 170 mm, Ateneumintaimuseo, Helsinki

Memento Mori- und Totentanzdarstellung. In ihm werden nicht die Todgeweihten des NS-Regimes dargestellt, wie es Nussbaum in seinem Gemälde *Die Verdammten* (1944) tut (Abb. 8). Hier treten Skelette ebenfalls als schwarze Männer auf, die offene Särge tragen (Abb. 9). Sie weisen voraus auf den Tod der im Vordergrund befindlichen Menschen. In dem um 1930 entstandenen *Galgenbild* (Abb. 10) sind die Skelette ebenfalls schwarzgewandete Sargträger.

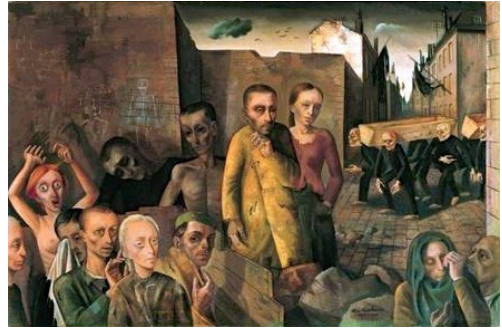
Im Unterschied zu berühmten Darstellungen wie Pieter Bruegels *Der Triumph des Todes* (1562–63), wo die Lebenden und Toten klar voneinander unterscheidbar sind, fällt bei Sohn die Figur des Todes mit der des Menschen zusammen. Die vier Männer werden nicht vom Tod geholt, sie sind tot.

5. Interpretationen

Die drei Aspekte – Farbe, Bildtitel, Todesdarstellung – lassen die *Schwarzen Männer* als ein symbolisches Bild erscheinen. Doch was stellt das Motiv eigentlich dar?

Zu sehen ist, wie gesagt, eine Art Straßenszene mit einem Verkäufer, der die Zeitung der Stuttgarter Nationalsozialisten feilbietet. Um ihn herum sind drei weitere Figuren. Alle vier stellen nach Sohns Aussage Tote dar. Der Arbeiter steht bewegungslos. Ob der ‚Intellektuelle‘ oder ‚Schöngeist‘ mit den Tulpen und der ‚Gelehrte‘ mit der Arzttasche auf den Zeitungsverkäufer reagieren, lässt sich nicht erkennen. Es könnte eine alltägliche Straßenszene sein, wo Passanten vorbeihasten ohne ihre Umwelt zu registrieren. Ebenso wenig eindeutig ist, ob die den drei Figuren beigegebenen Accessoires auf symbolische Art und Weise Beruf und gesellschaftlichen Stand ausdrücken oder nur Alltagsgegenstände ohne tiefere Bedeutung sind. Sohns Aussage legt allerdings Ersteres nahe.

Unklar bleibt, welche Art von Tod gemeint sein könnte. Bringen diese vier Männer den Tod wie der Sensenmann oder stellen sie tote Menschen dar? In einem Beitrag der *Böblinger Kreiszeitung* stand 1985, das Bild entlarve „die neuen Herren als Todbringer, indem er [der Künstler Sohn] ihnen die Maske des Todes aufsetzt“²³. An anderer Stelle heißt es in einem ähnlichen Sinne: „Auf seinem großformatigen Bild entlarvt er [Sohn] die bürgerlich agierenden Hakenkreuzträger als Inbegriff des Todes.“²⁴ Die beiden Autoren behaupten, die vier Figuren symbolisierten die todbringenden, nationalsozialistischen Herrschaftsträger. Ihre Interpretationen sind jedoch widersprüchlich und ungenau. Denn kann die Arbeiterklasse, symbolisiert durch den Arbeiter, nach dem Aufstieg der Faschisten zu den ‚neuen Herren‘ gezählt werden? Ihr politisch organisierter Teil wurde Opfer der Verfolgung und Vernichtung, der nichtorganisierte Teil war als gleichgeschaltete Volksgemeinschaft ebenfalls dem totalitären Regime ausgesetzt. Folgt man der obigen Interpretation, ist auch der Arbeiter ein ‚Todbringer‘, auch ihm ist ‚die Maske des Todes‘ aufgesetzt. Das ergibt aber keinen Sinn und der Widerspruch wird nicht aufgelöst. Das Bild des Nationalsozialismus als ‚Maske des Todes‘ war allerdings weit verbreitet. Es diente in der antifaschistischen Kunst als Mittel der Entlarvung. Nur wurde hier auf eindeutige Weise die NS-Bewegung mit Terror und Tod gleichgesetzt. In Bruno Beyes (1895–1976) Zeichnung *Was hinter der Hakenkreuzlarve steckt* (Abb. 11) kommt hinter der Hitler-Maske der Tod zum Vorschein, er ist das Symbol für all die Gewalt, die Folter und die Erschießungen, die in einem Gefängnis im Bildhintergrund wüten.



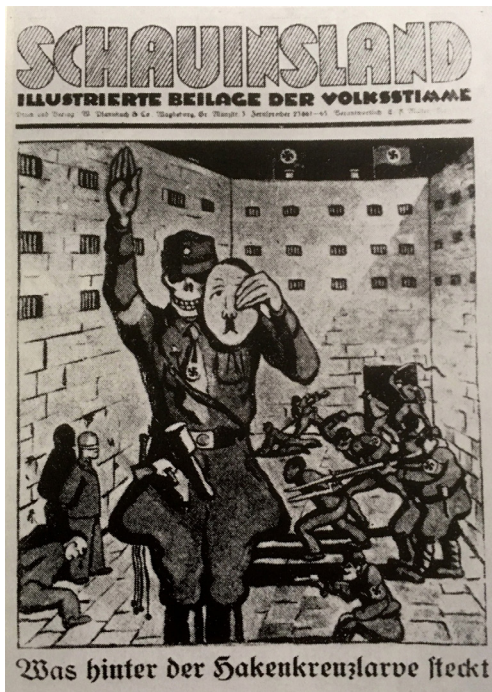
8 Felix Nussbaum, *Die Verdammten*, 1944, Öl auf Leinwand, 101 x 153 cm, Kulturgeschichtliches Museum Osnabrück



9 Felix Nussbaum, *Die Verdammten*, 1944, Öl auf Leinwand, 101 x 153 cm, Kulturgeschichtliches Museum Osnabrück (Detail)



10 Felix Nussbaum, *Galgenbild (Begräbnis)*, um 1930, Öl auf Leinwand, 43 x 38 cm, Berlinische Galerie Berlin



11 Bruno Beye, *Was hinter der Hakenkreuzlarve steckt* (aus: Volksstimme Magdeburg, Beilage Schauinsland, 1932)

In den Interpretationen von Sohns *Schwarzen Männern* ist auch unklar, wer mit „bürgerlich agierenden Hakenkreuzträger[n] als Inbegriff des Todes“ gemeint ist. Es gibt nur eine Figur mit einem Hakenkreuz und diese muss man wohl eher zur Arbeiterklasse rechnen. Zeitungen auf der Straße zu verkaufen, war keine lukrative, gut entlohnte Tätigkeit. Ein wohlsituerter Bürger hätte in der Weimarer Republik und im Dritten Reich keine Zeitungen auf der Straße verkauft, außer eine existenzielle Notlage hätte das erforderlich gemacht. Nur der Zeitungsverkäufer ist als Vertreter der NSDAP zu erkennen, die politische Haltung aller anderen ist nicht bestimmbar. Deshalb ergibt die Behauptung keinen Sinn, Sohn entlarve die „bürgerlich agierenden Hakenkreuzträger“ als „Inbegriff des Todes“. Der in Plural gesetzte ‚Hakenkreuzträger‘ entbehrt jeder Grundlage.

Dass der Zeitungsverkäufer ein Symbol der Propaganda und deshalb das Gemälde eine „Allegorie des von der NS-Propaganda usurpierten Gedankengutes“ sei, lässt sich gleichfalls nicht verifizieren. Es erschließt sich nicht, dass Sohn den ‚Intellektuellen-Hass‘ der Nationalsozialisten thematisiert hätte und die drei Figuren, ‚Arbeiter‘ („intellektuelle marxistische Linke“), ‚Intellektueller‘, ‚Gelehrter/Wissenschaftler‘, die von der NS-Propaganda an die Wand gemalte „todbringende Rattenplage“ symbolisieren. Laut des Bilduntertitels verlassen die ‚Ratten‘ das Schiff, sie versuchen sich zu retten. Dieser Argumentation fehlt die Kongruenz. Denn einerseits sollen die drei Männer der Gegenstand des Hasses sein, weil sie angeblich die todbringende Gefahr verkörpern, und andererseits sind es die Todbringer, die sich vom sinkenden Schiff retten, mit dem nur der NS-Staat gemeint sein kann.

1934 war der NS-Staat zwar noch in der Konsolidierungsphase, aber weit davon entfernt unterzugehen. Die neuen Machthaber mobilisierten alle

Kräfte, um ihre politischen Gegner und die zu Feinden erklärten Menschen mit Gewalt und Terror zu unterdrücken. Interessanterweise ist in Sohns Komposition aber keine Hierarchie unter den Figuren erkennbar wie in Arntz' *Das Dritte Reich*, sie stehen alle auf gleicher Höhe. Es sind nur die Kleider und



12 Hermann Sohn, *Verwundeter Soldat (Selbstbildnis)*, 1929, Öl auf Leinwand, 95 x 150cm, Nachlass Hermann Sohn

Accessoires, die vielleicht Auskunft über ihren gesellschaftlichen Rang geben. Von dieser Warte aus betrachtet sind alle Figuren gleich.

Intendierte Sohn wirklich eine so komplexe Botschaft, wie sie die oben ausgeführten Deutungen nahelegen? Auf der Folie der Schreckfigur könnten wir Sohns Bild auch andersgehend deuten, dass er nämlich sein persönliches Erschrecken über den ‚Triumph des Todes‘ im Nationalsozialismus zum Ausdruck brachte. Demnach hätten wir es mit Erwachsenenschreckfiguren zu tun, die allen Gesellschaftsmitgliedern gleichermaßen das Fürchten lehren, weil sie für die Drohung stehen, alle diejenigen abzuholen, die sich gegenüber dem neuen Staat nicht willfährig erweisen. Der Tod lauert demnach überall, sowohl in der Arbeiterklasse wie im Bürgertum, niemand, nicht einmal der sich zur neuen Weltanschauung bekennende Zeitungsverkäufer war vor ihm sicher. Dieser Interpretation zufolge hätte 1934 der Tod die Herrschaft auf der Straße übernommen. Sohn erklärte einmal in einem Interview, dass er seinen Bildern ungern Titel gebe: „Ein Bildtitel ist immer eine Verlegenheitslösung und eigentlich eine Irreführung. Was ein Bild darstellt, kann man nicht sagen. Man muss es sehen.“²⁵ Wir sollten daher vielleicht kein zu großes Gewicht auf die Aussagekraft des Haupt- und Untertitels des Gemäldes legen.

Sähen wir in dem Bild eine moderne Version des Triumphs des Todes, stünde im Mittelpunkt die Furcht vor Verfolgung und Tod, die mit dem Nationalsozialismus Einzug hielt. Die eine Seite des faschistischen Alltags, die von Terror, Angst und Misstrauen geprägt war, machte Bertolt Brecht in seinem Theaterstück *Furcht und Elend des Dritten Reiches* zum Thema, an dem er im Exil von 1935 bis 1943 schrieb. Bereits 1934 hatte er mit der Materialsammlung über Alltagsgeschehnisse im nationalsozialistischen Deutschland begonnen. Ende 1937 fasste er die ersten fünf Szenen unter dem Titel



13 Théophile Steinlen, *Der Hölle entkommen*, 1917, Privatbesitz



14 Raphaël Freida, *In die Nacht*, 1922, Bibliothèque de Documentation Internationale Contemporaine Paris

Die Angst zusammen. Auch Sohns Schreckgestalten ängstigen und sorgen für eine Atmosphäre der Furcht. Sie spiegeln das Erschrecken des Bürgers über Verhältnisse wider, in denen Vertrauen gefährlich geworden ist. Im Jahr 1934 unterstrich Adolf Hitler das in aller Brutalität, als er die SA-Führung und weitere politische Widersacher ermorden ließ und so die Diktatur zementierte. Der Bürger war fortan mit einem Staat konfrontiert, der ein Zerrbild des negierten Rechtsstaats war. Sohns Gemälde gründet nicht auf eine von der Ratio geleitete Gesellschaftskritik wie das bei Arntz' Holzschnitt *Das Dritte Reich* der Fall ist, es verleiht stattdessen Emotionen Ausdruck. Es ist ein Bild des Unbehagens und der Verunsicherung des Künstlers.

Folgt man dem Erklärungsansatz, die *Schwarzen Männer* seien Ausdruck für die im Dritten Reich grassierende Furcht, dann ließe sich schlussfolgern, dass das vorrangige Ziel des Gemäldes nicht der (geistige) Widerstand war, sondern die psychische Selbstvergewisserung des Künstlers. Der Kunstkritiker Wirth stellte fest, Sohn wäre „von Haus aus kein politischer Maler“²⁶ gewesen. Tatsächlich gibt es in Sohns Œuvre nur sehr wenige sozial- und gesellschaftskritische Arbeiten und selbst in diesen betrieb er keine Ursachenforschung. Beispielfhaft deutlich wird das an seinem *Verwundeten Soldaten* (*Selbstbildnis*, 1929), in dem er das Opfer thematisierte, das die Soldaten im Ersten Weltkrieg erbrachten (Abb. 12).

Dreizehn Jahre nach seinem Kriegserlebnis beschäftigte sich Sohn erstmals in einem großen Bild mit dem Weltkrieg. Davor, 1918, war nur ein kleines Ölbild mit dem Titel *Soldat* entstanden, ansonsten spielte das Thema in seinem Schaffen in der Zwischenkriegszeit und im Dritten Reich keine Rolle. Dass Sohn gerade 1929 gleich zwei

Werke der Thematik widmete, ist kein Zufall. Denn in diesem Jahr erschien Erich Maria Remarques Antikriegsroman *Im Westen nichts Neues*. Das Buch sorgte in Deutschland für heftige Diskussionen, wurde schnell ein Weltbestseller und kam 1930 als Antikriegsfilm in die Kinos. Viel spricht dafür, dass Sohn unter dem Eindruck der öffentlichen Kontroverse sich nun selbst intensiver mit seinem Kriegserlebnis auseinandersetzte. Damit wäre er kein Einzelfall gewesen, denn Remarques Roman löste in

Deutschland eine erneute Welle der künstlerischen Rezeption mit dem Großen Krieg aus. Berühmtes Beispiel ist Otto Dix (1891–1969), der mit der Arbeit an seinem Triptychon *Der Krieg* 1929 begann. Neben seinem *Verwundeten Soldaten (Selbstbildnis)* schuf Sohn noch das Bild eines Kriegsinvaliden.²⁷

Der *Verwundete Soldat* ist im Kontext der *Schwarzen Männer* und des Symbols des Todes von besonderem Interesse, weil dieses Gemälde das erste Ölbild Sohns ist, in dem ein Knochenmann dargestellt wird. Zu sehen ist ein verwundeter und medizinisch notdürftig versorgter deutscher Soldat auf dem Schlachtfeld. Er liegt ausgestreckt auf dem Erdboden. Sein rechter, angewinkelter Arm steckt in einer blutigen Manschette, seine Stirn ist bandagiert, der Verband blutdurchtränkt. Wegen der Schmerzen scheint der Soldat zu schreien, sein Mund ist weit aufgerissen. Hinter ihm liegt der tote, skelettierte Feind. Dessen Helm gibt ihn als britischen Soldaten zu erkennen. Durch die Erdtöne, in denen der Tote gehalten ist, hebt er sich kaum von der Erde ab. Nur seine bleichen Knochen, Schädel, Rippen, Hand- und Beinknochen, stechen heraus.

Das Gerippe in Sohns Selbstbildnis ist symbolisch zu deuten. Der Künstler war im Ersten Weltkrieg schwer verwundet worden und als Kriegsinvalide heimgekehrt, also dem Soldatentod entronnen. Die dargestellte Situation erscheint selbst in dem an wahnsinnigen Ereignissen und Bildern nicht armen Ersten Weltkrieg als unwahrscheinlich. Es hätte längere Zeit benötigt, bis ein Leichnam vollständig verwest wäre. Dafür hätte dieser über einen langen Zeitraum auf dem Schlachtfeld liegen müssen. Es erscheint aber wenig wahrscheinlich, dass nicht versucht worden wäre, den Toten zu bergen, wenn die Möglichkeit dazu bestanden hätte (Abb. 13 und 14). Und selbst wenn das aus verschiedensten Gründen unmöglich gewesen wäre, wäre die Wahrscheinlichkeit nicht groß gewesen, dass das Skelett bei andauernden Kampfhandlungen und Artilleriebeschuss zwischen den Frontlinien im Niemandsland immer an derselben Stelle und vor allem ganz geblieben wäre.

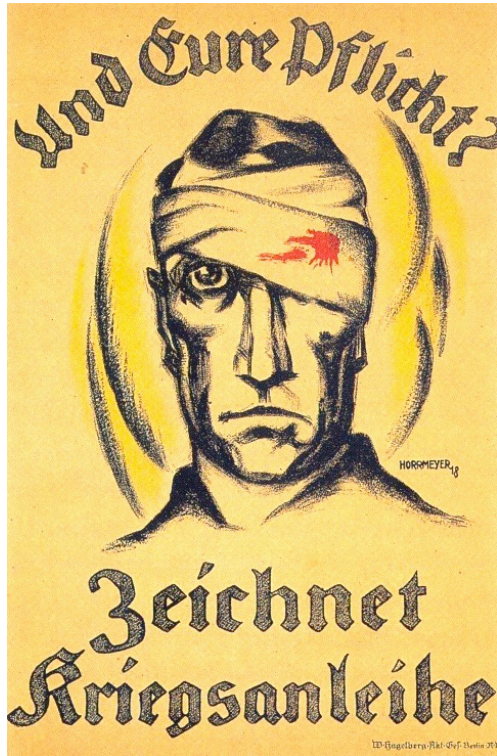
Otto Dix stellte solche Situationen mit einem drastischen Realismus dar, etwa in seinem Radierzyklus *Der Krieg* (1924). In *Mahlzeit in der Sappe* isst ein Soldat in der Nachbarschaft der Überreste eines menschlichen Skeletts, die sich in der Erde des Schützengrabens befinden (Abb. 15). Ursprünglich hatte Dix auch für die Predella seines Triptychons *Der Krieg* das Nebeneinander von den Leichnamen und menschlichen Überresten wie Schädel vorgesehen, diese Idee aber verworfen; in der ausgeführten Mitteltafel schwebt der Tod in Form eines stark verwesten, teilweise skelet-



15 Otto Dix, *Mahlzeit in der Sappe*, 1924, Radierung, 196 x 290 mm (aus: *Der Krieg*, Blatt 3, Mappe), Kunstsammlung Gera



16 Austin Osman Spare, *Der erste Verband im Feld*, o.J. [zw. 1916 und 1918], Pastell auf Papier, 510 x 760 mm, Imperial War Museum London



17 Ferdy Horrmeyer, *Kriegsanleiheplakat*, Deutsches Reich, 1918, Deutsches Historisches Museum Berlin

ihm liegt ein toter deutscher Soldat, dessen Körper noch nicht in die Verwesung eingetreten ist. Das Nebeneinander von Überleben und Tod erfährt hier keine symbolische Überhöhung.²⁹

Dagegen nahm Sohn Anleihen bei der christlichen Passionsdarstellung, um das Motiv des Verwundeten in den Kontext der Ikonografie des christlichen Opfers zu stellen, eine im Ersten Weltkrieg und in der Zwischenkriegszeit oft anzutreffende religiös motivierte Analogiebildung für das Soldatenopfer und den Massentod. Nicht nur die Wunden gemahnen an das heroische Opfer, das der Soldat erbrachte – das Bild der Kopfwunde wird selbst zum Symbol des bis zum Letzten entschlossenen, durchhaltewilligen deutschen Landsers (Abb. 17) –, sondern die Haltung des Verwundeten

tierten Leichnams über dem Chaos des Schlachtfeldes. Der Tod beherrscht also auch hier symbolisch die Darstellung.²⁸

Sohns Soldatenselbstbildnis ist auch deshalb wenig glaubwürdig, weil die erste medizinische Versorgung des Verwundeten direkt neben dem Gerippe vorgenommen wurde. Sanitäter hätten versucht, den Verletzten zu bergen und seine Wunden auf dem Verbandsplatz hinter der Front zu versorgen. Sohn selbst wurde in realiter gerettet, stellt sich aber mit dem Tod mutterseelenallein als Verlassenen dar. Er trägt keinen Schutzhelm mehr, was gleichfalls wenig realistisch ist, weil er so der großen Gefahr ausgesetzt gewesen wäre, von weiteren Granatsplittern am Kopf verletzt zu werden.

Von dem Maler und Grafiker Austin Osman Spare (1886–1956), der als Zeichner in der britischen Armee im Ersten Weltkrieg diente, gibt es ein motivisch verwandtes Kriegsbild, in dem die Nähe von Verwundung und Tod auf dem Schlachtfeld sachlicher und wirklichkeitsgetreu geschildert ist. Auf Spares Pastell *Der erste Verband im Feld* (*The first field dressing*) ist ein britischer Soldat zu sehen, der allein seine Beinverletzung versorgt – und noch seinen Helm aufhat (Abb. 16). Neben



18 Matthias Grünewald, Predella, Isenheimer Altar, Mischtechnik auf Lindenholz, 84 × 366 cm, Musée d'Unterlinden Colmar

erinnert nicht zufällig an einen aufgebahrten Jesus wie er zum Beispiel in der Predella des Isenheimer Altars (1506–1515) von Matthias Grünewald vorzufinden ist (Abb. 18). Angesichts der unerhörten Verluste im Ersten Weltkrieg wurde es notwendig, beim Gedenken den christlichen Erlöser als ultimatives Symbol für das erhabene und heroische Opfer aufzurufen und den Kriegstoten dadurch einen Sinn zu verleihen (Abb. 19). Mit Hilfe des christlichen Symbols wurden die Verluste in das historische Kontinuum eines notwendigen Opfers transzendiert.³⁰

Der Knochenmann in Sohns *Verwundeter Soldat* steht für das existenzielle Drama. In der Agonie des Todes sind Kriegsziele und Kriegsursachen bedeutungslos, für den einzelnen Soldaten geht es nur noch ums nackte Überleben. Insofern fertigte Sohn nicht das Bild des heroischen Kämpfers, sondern das des hilflosen Opfers. Dreizehn Jahre nach seiner glücklichen Rückkehr als Überlebender des Schlachthauses rief Sohn nicht einen glorreichen Krieg in Erinnerung, sondern ein Ereignis des maßlosen Schreckens. Und die Furcht und der Tod kehrten 1934 zurück.

Aber warum schuf Sohn seine *Schwarzen Männer* nicht schon 1933, wo der Terror nie für möglich gehaltene Ausmaße annahm, die Folterkeller und Konzentrationslager wie Pilze aus dem Boden schossen und zahllose Morde verübt wurden? Stattdessen malte er im Jahr der nationalsozialistischen Machtübernahme das Bild *Deutsches Turnfest Stuttgart 1933*, das die NS-Propaganda mitrug und 1934 von der Stadt Stuttgart angekauft wurde.³¹ Und wie passten die *Schwarzen Männer* zu dem Bibel-Projekt 1934/35, in dem Sohn als Illustrator an dem Lesebuch für die Volksschulen Württembergs mitwirkte, dessen Ziel die Verbreitung eines rassistischen Menschenbildes und der nationalsozialistischen Ideologie war?

6. Hermann Sohn im Nationalsozialismus

Über Sohns Leben im Dritten Reich gibt es kaum Quellen und nur wenig Literatur. Er wurde im württembergischen Esslingen-Mettingen, einer Industriestadt mit bäuerlichem Hinterland, geboren. Mettingen, ein Stadtteil von Esslingen, hatte im Dritten Reich noch eine dörfliche Struktur. Sohn kam aus der Familie eines Weingärtners. Er absolvierte in Esslingen erst eine Lehre als Lithograf und studierte dann von 1911 bis 1913 Kunst an der Königlichen Kunstgewerbeschule in Stuttgart. Bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs betätigte er sich als Gebrauchsgrafiker. Er wurde als Soldat eingezogen, schwer verletzt und nach seiner Entlassung aus dem Kriegsdienst nahm er ein Studium der Malerei an der Stuttgarter Akademie der bildenden Künste auf, das er 1922 beendete. Sohn interessierte sich zuerst für den Kubismus und Konstruktivismus, ehe er sich der expressionistischen Malerei zuwandte. Als Mitglied der 1923 gegründeten Stuttgarter Sezession stellte er dort bis zu ihrer Auflösung 1933



19 Juozas Igantivičius (1884–1940), *Für die Unabhängigkeit*, 1927, Öl auf Leinwand, 150 × 110 cm, Vytautas-Magnus-Militärmuseum Kaunas

aus. Seine Arbeiten stießen schnell auf das Interesse von Kritikern, Kunsthändlern und Sammlern. Der Stuttgarter Mäzen Hugo Borst förderte ihn finanziell und ermöglichte ihm einen Berlin-Aufenthalt. Dort kam er in Kontakt mit dem Kreis der Novembergruppe. Der Kunsthändler Alfred Flechtheim nahm sich ebenfalls seiner an und besuchte ihn 1932 in Esslingen. In den Jahren 1933 und 1934 hatte Sohn jeweils eine Ausstellung in den Stuttgarter Kunsthandlungen Kunsthaus Schaller und Galerie Valentien. Zwei Jahre später bewarb er sich erfolglos um einen Lehrauftrag an der Stuttgarter Akademie der bildenden Künste; wurde angeblich nicht angenommen, weil er kein NSDAP-Mitglied war.³² 1937 soll er Ausstellungsverbot³³ erhalten haben und einige seiner Bilder in der Ausstellung der Stuttgarter Sezession wurden entfernt. Auf der offiziellen Website zur Erinnerung an den Künstler ist von einem „Berufs- und Ausstellungsverbot“³⁴ die Rede, dieses lässt sich aber in den nur teilweise erhaltenen Akten der Reichskammer der bildenden Künste nicht belegen.³⁵

Unbekannt dagegen war bis vor kurzem, dass Sohn vom ‚Deutschen Turnfest 1933‘ in Stuttgart, das die Nationalsozialisten für die eigene Propaganda instrumentalisierten, ein Bild malte. Die Städtische Galerie Stuttgart erwarb es im Dezember 1934, genau in dem Jahr, in dem auch die *Schwarzen Männer* entstanden. Ebenfalls weitgehend unbekannt ist, dass Sohn als einer von drei lokalen Künstlern die *Fibel für die evangelischen Volksschulen Württembergs* illustrierte. Dieses Lesebuch für Grundschüler war von der evangelischen Kirche Württembergs noch vor der ‚Machtergreifung‘ in Auftrag gegeben worden, aber erst 1933 in den Druck gegangen. Die Nationalsozialisten übernahmen zwar das Lesebuch, überarbeiteten aber für die nächste Ausgabe von 1935 den Text- und Bildteil.³⁶ Sie passeten die Fibel der nationalsozialistischen Weltanschauung an. Folgerichtig wurde das ‚evangelisch‘ aus dem vormaligen Titel gestrichen und das Lesebuch nur noch *Fibel für die Volksschulen Württembergs* genannt. Sohn arbeitete auch an der Auflage von 1937 mit. Er veränderte nicht nur einige Illustrationen, indem die Kinder zum Beispiel mit einer anderen Haarfarbe und anderen Kleidern dargestellt sowie in einigen Bildern an passender Stelle Hakenkreuze eingefügt wurden, er fertigte auch ganz neue Illustrationen an, wie die Darstellung einer Formation von Hitlerjungen und BDM-Mädel mit ‚nordischer‘ Statur und Hakenkreuzwimpel (Abb. 20 und 21). In einer Forschungsarbeit über diese Lesebücher des Dritten Reiches von 2005 ist zu lesen:

„Auch die in mehreren Fibeln des Dritten Reiches dargestellten Hitlerjungen, Jungvolkpimpfe und BDM-Mädel entsprechen in den Kriterien ‚Statur‘ und ‚Haarfarbe‘ den leiblichen Merkmalen der nordischen Rasse. In der ‚Fibel für die Volksschulen Württembergs‘ wird eine Formation von Hitlerjungen und BDM-Mädel dargestellt, die innerhalb einer Formation marschieren. Neben den blonden Haaren aller Abgebildeten zeigt dieses Beispiel besonders eindrucksvoll die ‚nordische‘ Statur der Abgebildeten.“³⁷

Sohn, der 1945 im Planungsausschuss zur Wiedereröffnung der Stuttgarter Kunstakademie saß, im Mai des gleichen Jahres Dozent der Lehranstalt wurde und ein Jahr später dort eine Professur erhielt, sah sich wegen dieser Angelegenheit mit dem Verdacht konfrontiert, den Nationalsozialismus gefördert zu haben. Um den Vorwurf zu entkräften, beantragte er ein Entnazifizierungsverfahren gegen sich, das im November 1946 eingestellt wurde. Die Begründung dafür war:

„Von der geraden Linie, welche der Betroffene in seinem künstlerischen Schaffen in den Zeiten des Dritten Reiches konsequent bewahrte, scheint er nur einmal abgewichen zu sein und das dürfte wohl auch den Grund für die jetzt gegen ihn erhobenen Anwürfe abgegeben haben. Im Verlaufe eines im

Jahre 1932 von dem evangelischen Oberschulrat in Stuttgart veranstalteten Wettbewerbs erhielt er zusammen mit den beiden schwäbischen Künstlern Peter Jakob Schober und Karl Sigrist den Auftrag, Illustrationen für die neue *Fibel der evang. Volksschulen* zu fertigen. Die Fibel erschien auch 1933 im Verlag der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart. [...] Gleich nach der Machtergreifung wurde ihre Bebilderung von dem neuen Kultminister Mergenthaler beanstandet. Auf sein Verlangen hin sollte die Fibel und insbesondere die Bebilderung sofort geändert werden. Mergenthaler wünschte, dass in den Fibelbildern den neuen Verhältnissen Rechnung getragen werde. An den Bildern des Betroffenen wurde beanstandet, dass die Gesichter der wiedergegebenen Kinder zu rund und zu voll seien, also ostischen Einschlag hätten; die Kinder selbst erschienen dem neuen Kultminister nicht als schlank (germanisch) genug, teilweise beanstandete er sogar, dass sie dunkle anstatt blonde Haare hätten.³⁸



20 Hermann Sohn, Illustration für die Fibel für die Grundschule Württembergs, 1937

Die Fibelbilder mussten deshalb abgeändert werden. Der Künstler wurde vom evangelischen Oberschulrat und Verlag gebeten, der Aufforderung nachzukommen, Sohn soll sich jedoch mehrfach geweigert haben.

„Erst als der Zeuge [Oberregierungsrat Wössner] ihm in der Folge noch einmal die dringende Notlage schilderte, in welcher er sich befinde und als er den Betroffenen noch einmal dringend bat, die Bilder doch wenigstens ihm persönlich zuliebe³⁹ abzuändern, entschloss sich der Betroffene, diesem Wunsch des Zeugen zu entsprechen; er tat es allerdings nur schweren Herzens und wie er ausdrücklich bemerkte, nur dem Zeugen persönlich zuliebe. [...] Die Änderungen, welche der Betroffene an den Fibelbildern vornahm, sind durch Vergleich der Fibelausgaben von 1933 mit denjenigen der folgenden Jahre festzustellen. Abänderungen, die man als solche mit politischem Einschlag bezeichnen könnte, erfuhren im wesentlichen nur etwa 3 Fibelbilder. In diesen erscheinen einige Hakenkreuzfähnchen und ein Junge in der Uniform des DJ wiedergegeben. [...] Die Konzessionen, welche der Betroffene an den Nationalsozialismus bei der Abänderung seiner Fibelbilder [...] gemacht hat, sind unter Berücksichtigung der seinerzeitigen Verhältnisse nicht geeignet, den Betroffenen zum Aktivist zu stempeln. Allgemein darf nicht außer Acht gelassen werden, dass dem bildenden Künstler an sich schon eine freiere Einstellung zu den Dingen der Umwelt zugestanden werden muss. Zeitgeschehen wird in der Gestaltung eines Künstlers immer wieder Ausdruck finden. Die Wiedergabe staatlich anerkannter Symbole kann für sich allein einen Künstler sowenig zum Aktivist stempeln, wie etwa die Betätigung eines Beamten im nationalsozialistischen Staat und die Verwendung staatlich anerkannter Symbole (Stempel, Siegel usw.) [ihn] für sich allein zum Aktivist macht. Entscheidend wird immer die innere Einstellung und Bereitschaft des Einzelnen und sein Gesamtverhalten sein.“⁴⁰

Die Spruchkammer ging nicht darauf ein, dass Sohn nicht nur einzelne Fibelbilder für die Ausgabe von 1935 veränderte, sondern auch mindestens zwei neue für spätere Ausgaben (1937, 1941) malte,



21 Hermann Sohn, *Illustration für die Fibel für die Grundschule Württembergs*, 1941

in denen das Rasseideal des ‚nordischen‘ Menschen und der Volksgemeinschaftsgedanke zu finden ist.⁴¹ Die Einschätzung, Sohn hätte bis auf das eine Mal immer konsequent die ‚gerade Linie‘ in seinem Schaffen im Dritten Reich bewahrt, war nur möglich, weil andere Fakten keine Berücksichtigung fanden. Dazu gehörten seine Bewerbung um eine Anstellung an der gleichgeschalteten Kunstakademie, seine drei Bilder, die von der Städtischen Galerie Stuttgart angekauft wurden, und seine Wandbilder, die er im öffentlichen Auftrag herstellte.

Das ‚Deutsche Turnfest in Stuttgart 1933‘ war das erste sportliche Großereignis, das die Nationalsozialisten für ihre Propaganda nutzten. Die Sportstätte auf dem Wasen, einer großen Freifläche in Stuttgart-Bad Cannstatt, wurde aus diesem Anlass ‚Adolf-Hitler-Kampfbahn‘ genannt. Von hier sollte sich der Blick „auf den großen Kampfplatz des Lebens“ richten. Der Reichsstatthalter forderte „durch Ertüchtigung des Körpers auch einmal wieder die Voraussetzungen zu schaffen für die Befreiung der Nation“⁴². Sportliche Ertüchtigung und Wettkampf fanden im Geiste militärischer Aufrüstung und Kriegsvorbereitung statt. Wir wissen nicht, was auf Sohns *Deutsches Turnfest 1933* zu sehen war, denn das Bild wurde im Krieg zerstört. Der Ankauf beweist aber, dass es den Vorstellungen der Nationalsozialisten nicht widersprach.

Es blieb nicht das einzige Bild, das die Stadt von Sohn im Dritten Reich erwarb. Zu einem bisher unbekannten Zeitpunkt kam ein Blumenstillleben, das 1932 entstanden war, in die städtische Kunstsammlung, und im Oktober 1937 wurde über den Württembergischen Kunstverein sein Aquarell *Oberandorf* angekauft.⁴³ Die *Schwarzen Männer* entstanden somit in einer Zeit, die auch als Konsolidierungsphase des NS-Staates angesehen wird, weil sich die Machtstrukturen noch festigten mussten.

Nehmen wir das Werk *Deutsches Turnfest Stuttgart* und die Fibelbilder als Eckpunkte für den Zeitraum 1933–1935, ist festzustellen, dass Sohns ‚antifaschistisches‘ Gemälde zeitlich von Arbeiten eingerahmt ist, deren Inhalt affirmativ zur herrschenden Ideologie war. Wie ist das zu erklären? Wie ist das (private) Bild *Die schwarzen Männer* im Kontext der anderen Arbeiten einzuordnen und zu bewerten?

Sohn bewarb sich im Zeitraum 1934–1940 mehrfach um öffentliche Wandbildaufträge. Sein Vorschlag für den Wettbewerb zur Innenwandgestaltung der Stuttgarter Markthalle 1934 wurde nicht angenommen; 1935 durfte er den Sitzungssaal des Rathauses Stuttgart-Vaihingen ausmalen; 1937/38 schuf er Bilder für die Außenwände mehrerer Häuser der Neubausiedlung ‚Schranne‘ in Stuttgart-Vaihingen und ein Wandbild für eine Fliegerschule in Esslingen; dort führte er 1939 auch Wandmalereien für ein Freizeitheim und das Alte Rathaus aus; 1940 fertigte er ein Wandbild in der Allerheiligenkapelle/Stadtarchiv Esslingen. Alle Aufträge führte er trotz des ‚Berufsverbotes‘ aus.

Sohn war zu Beginn des Dritten Reiches 38 Jahre alt. Er gehörte nicht mehr zu der jungen Generation, die sich den Nationalsozialisten zugewandt hatte, weil sie von den schwierigen Verhältnissen in der Weimarer Republik und der katastrophalen Lage in der Weltwirtschaftskrise desillusioniert war. Sohn war seit 1926 verheiratet und stand zu Beginn des Dritten Reiches vor dem Problem, seinen Platz im Kunstbetrieb neu zu finden und seine Familie zu ernähren. Finanziell ging es ihm nicht gut. In Esslingen-Mettingen wohnte er im Elternhaus, an das er 1922 ein Atelier angebaut hatte. Der Broterwerb zwang ihn zu Kompromissen in seiner künstlerischen Tätigkeit. Seine finanzielle Situation scheint so angespannt gewesen zu sein, dass er Bilder wie *Deutsches Turnfest 1933* malte und immer wieder, wenn sich die Gelegenheit bot, Kunst am Bau machte, das heißt sich für Wandbildaufträge bewarb.

In Esslingen und Stuttgart muss er gut vernetzt gewesen sein, wozu seine Kontakte in der Kunstszene beitrugen. Er war Mitbegründer der *Gruppe 1929 Stuttgart*. Unter deren Mitgliedern waren Hans Spiegel (1894–1966) und Arnold Waldschmidt (1873–1958). Waldschmidt war eine der Gründungsfiguren in der württembergischen NS-Bewegung und seit 1917 Professor an der Kunstakademie Stuttgart. Spiegel übte dort von 1931 bis 1938 das Amt des Direktors aus.⁴⁴ Während des Zweiten Weltkriegs sorgte er dafür, dass Kunstwerke in Ausstellungen abgehängt werden mussten.⁴⁵

Vielleicht war Sohns Bewerbung als Dozent der Kunstakademie Stuttgart seiner chronischen Finanznot geschuldet. Die Anstellung hätte seine unsichere Lage beendet, von ihm aber auch Regimetreue abverlangt. Ob ihn Spiegel und Waldschmidt bei seiner Bewerbung unterstützten, ist unbekannt. Sicher hätten sie aber ihren Einfluss geltend machen können. Insbesondere Waldschmidt hatte engste Beziehungen zur Partei, denn 1920 hatte er die NSDAP-Ortsgruppe in Stuttgart mitaufgebaut, war mit Adolf Hitler gut bekannt und half nach dem Verbot der NSDAP 1925 bei deren Wiederaufbau mit. Waldschmidt war eine Persönlichkeit in der nationalsozialistischen Bewegung und Kulturszene.⁴⁶ Am Ende wählte die Akademie aber nicht Sohn aus, sondern den gleichaltrigen Maler Heinrich Kißling (1895–1944), der NSDAP-Mitglied war. Ein undatiertes Foto aus den späten 1930er Jahren illustriert Sohns unverändert schwierige Situation: Es zeigt ihn bei der Arbeit auf dem Land,⁴⁷ denn er musste sich zeitweise in der Landwirtschaft verdingen. Die quantitative Seite seiner künstlerischen Produktion spiegelt das wider: 1933 malte er neun,⁴⁸ 1934 acht und 1935 nur zwei Gemälde, 1936 waren es vier und dann stieg die Anzahl der Bilder wieder langsam an. Der Künstler bewegte sich bei der Bildgröße meist im Mittelformat, große Gemälde waren die Ausnahme. Zu diesen gehörten *Der Schweinehirt / Der verlorene Sohn* (156 × 236 cm), *Die sieben Schwaben* (125 × 300 cm), wahrschein-

lich die Auftragsarbeit für einen Gasthof, und *Die schwarzen Männer* (150 × 200 cm). Also allein schon vom Format ist das letztgenannte Bild außergewöhnlich und nimmt auch unter diesem Gesichtspunkt in Sohns Œuvre eine besondere Stellung ein. Zudem war es aufgrund seiner Größe kein Gemälde, das sich leicht verstecken ließ. Im zusammengerollten Zustand wäre das dagegen leichter zu bewerkstelligen gewesen.

7. Übermalungen?

Die Hakenkreuzarmbinde des Zeitungsverkäufers soll Sohn angeblich erst nach dem Untergang des faschistischen Staats eingefügt, also das Gemälde an dieser Stelle übermalt und seine Aussage geändert haben. Als der Autor mit der Untersuchung des Bildes begann, berichteten ihm Kolleginnen im Kunstmuseum Stuttgart über diese These, die ihnen selbst über mehrere Ecken zugetragen worden war und deshalb mit großer Vorsicht betrachtet wurde. Es war ein Gerücht, jedoch ein interessantes, schillerndes, das nachdenklich stimmte. Trotzdem hatte aber niemand bis dahin die Zeit gefunden, dieser Behauptung auf den Grund zu gehen und das Bild einer materialtechnischen Untersuchung zu unterziehen. Das Gerücht stand weiter im Raum, wurde aber nicht als seriöse wissenschaftliche Information betrachtet. Die Restauratorinnen des Kunstmuseum Stuttgart, Birgit Kurz und Stella Eichner, unterzogen im November 2020 das Bild einer ersten Untersuchung, konnten aber keine punktuellen Manipulationen erkennen. Die danach folgende großflächige Untersuchung mit UV-Licht ergab, dass die untere Malschicht gefirnist ist und darüber in der ganzen Fläche Überarbeitungen und Akzentuierungen vorgenommen wurden sowie die Signatur aufgebracht wurde. Die Restauratorinnen sind der Ansicht, dass es gut möglich ist, dass der Künstler das Bild malte, firniste und es dann erst einmal beiseitestellte, weil er mit dem Ergebnis noch nicht zufrieden war. Später könnte er sich das Werk erneut vorgenommen und weiterbearbeitet und schließlich vollendet haben. Zu diesem Zeitpunkt hätte das Signieren erfolgt sein können. Theoretisch denkbar wäre, dass Sohn das Bild vollendete und erst signierte, als es verkauft wurde oder aus einem anderen Grund das Atelier verlies. Deshalb, so Kurz und Eichner, könne die Signatur 1934 bei Vollendung oder auch später (rückdatiert) erfolgt sein. Da wir aber wissen, dass das Bild zu Lebzeiten des Künstlers sein Haus nie verließ, können wir diese Annahme ausschließen. Überdies stellten die Restauratorinnen fest, dass der Schriftzug ‚NS-Kurier‘ in der ersten, gefirnisten Schicht liegt, also schon zu Beginn vorhanden war, und dass die Armbinde mit dem Hakenkreuz zu diesem Zeitpunkt schon kompositorisch angelegt war. Die Ausmalung des weißen runden Kreises mit dem Hakenkreuz und die vielen anderen Akzentuierungen liegen jedoch über dem ersten Firnis. Nach heutiger Kenntnis war eine solche Fertigstellung eines Bildes in mehreren Etappen die damals gängige künstlerische Praxis und deshalb nicht ungewöhnlich. Daher gibt es keine Hinweise darauf, dass Sohn das Bild nach seiner Fertigstellung 1934 noch einmal an den zweifelhaften Stellen übermalte, um seinen Inhalt entscheidend zu verändern. Es gibt somit keine Belege für das Gerücht und man kann davon ausgehen, dass das Bild nach 1934 nicht verändert wurde.⁴⁹

8. Schluss

Widerstand verlangt die Einnahme einer eindeutigen, öffentlich wahrnehmbaren Haltung. Im Dritten Reich war das nicht anders. Künstler und Künstlerinnen betätigten sich auf sehr vielfältige und verschiedene Weise im Widerstand, sodass die Definition von ‚Kunst im Widerstand‘ bis heute nicht eindeutig ausfällt. Erhard Frommhold, der 1968 das Buch zur Ausstellung *Kunst im Widerstand. Malerei, Graphik, Plastik 1922 bis 1945* in der DDR herausgab, wollte den Begriff auch nur als eine Be-

zeichnung verstanden wissen, mit dem eine „gewisse Ordnung“, eine „ikonographische Norm“ aufgestellt werden könnte. Frommhold hoffte, eine Rubrik in der Kunstgeschichte der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu schaffen, unter der „ein besonderer Inhalt der Werke bildender Künstler“ gefasst werden könnte, der bis dahin unbeachtet oder ignoriert worden war.⁵⁰ Frommhold betonte, dass seine Bezeichnung kein streng wissenschaftlicher Terminus sei, sondern eine aus der Politik gewonnene Begriffsbildung, in der verschiedene politische und psychologische Aspekte des künstlerischen Widerstands Berücksichtigung finden sollten. Bereits 1960 hatte Richard Hiepe mit seinem schmalen Band *Gewissen und Gestaltung. Deutsche Kunst im Widerstand*⁵¹ einen ähnlichen Weg in der BRD beschritten, der vor allem das Ziel verfolgte, an vergessene Künstler und Künstlerinnen zu erinnern und ihre Leistung zu würdigen. Diese west- und ostdeutschen Diskurse fanden 1984 ihren Niederschlag in der Ausstellung *Widerstand statt Anpassung. Deutsche Kunst im Widerstand gegen Faschismus 1933 bis 1945*⁵². Sohns *Die schwarzen Männer* wurde in keiner dieser Publikationen und Ausstellungen berücksichtigt. Wir können davon ausgehen, dass es bis Mitte der 1980er Jahre vollkommen unbekannt war. Sohn hatte zu diesem Zustand selbst beigetragen, indem er sein Bild in der Nachkriegszeit versteckt hielt.

Generell lässt sich zur Widerstandskunst im Dritten Reich feststellen, dass es zahlreiche Künstler und Künstlerinnen gab, die sich am politischen Kampf beteiligten. Anfangs waren es Mitglieder der Deutschen Kommunistischen Partei oder Sympathisanten der Arbeiterbewegung. Einige gehörten zur ‚Assoziation revolutionärer bildender Künstler Deutschlands‘ (ARBKD). Nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten begann sofort die Verfolgung dieser Kräfte. Im Verlauf des Dritten Reiches, insbesondere in den 1940er Jahren, erweiterten bürgerlich-demokratisch orientierte Künstler den Widerstand.⁵³ Hierzu kann zum Beispiel Magnus Zeller (1888–1972) gezählt werden, der im Geheimen seine antifaschistischen Bilder schuf, vor allem Zeichnungen, die auf drastische Weise den NS-Staat karikierten und kritisierten. Zeller malte nach eigener Aussage „im Verborgenen mit ‚Zorn und Erbitterung gegen die Unmenschlichkeit der Naziherrschaft‘ an und wollte ‚das wahre Gesicht‘ der Faschisten für ‚die Nachwelt aufbewahren‘“⁵⁴. Gerade das Beispiel Zeller zeigt, dass manche antifaschistische Kunst aufgrund der Verfolgungssituation zuerst nur für den privaten Raum angefertigt werden konnte, um sie später einmal, nach Überwindung der Schreckenherrschaft, als Zeugnisse finsterner Zeiten präsentieren und mit ihnen Erinnerungsarbeit leisten zu können.

Sohn gehörte nachweislich keinem politischen Widerstand an und er schuf auch nicht aus einer überzeugten antifaschistischen Haltung eine größere Anzahl von Werken, die der Widerstandskunst zugerechnet werden könnten. Wir kennen von ihm nur die beiden erwähnten Gemälde. Es kann auch nicht die Rede davon sein, dass er sich im Verlauf des Dritten Reiches in die ‚Innere Emigration‘ zurückgezogen hätte, denn er führte über Jahre öffentliche Aufträge aus.⁵⁵ Auch verstand er offensichtlich *Die schwarzen Männer* nicht als ein Werk, dass er der Nachwelt unbedingt als künstlerisches Zeugnis der finsternen Zeiten zeigen wollte. Im Gegenteil, er hielt es ein Leben lang zurück. Dieses Verhalten wird vielleicht erst verständlich im Kontext der alliierten ‚Siegerjustiz‘ und des Verhältnisses der Westdeutschen zum Widerstand im Dritten Reich. Im Rahmen der fünfundsiebzighjährigen Wiederkehr des Beginns der Nürnberger Kriegsverbrecherprozesse 2020 wurde daran erinnert, wie sehr ein großer Teil der Bevölkerung nach kurzer Zeit gegen die sogenannte alliierte ‚Siegerjustiz‘ eingestellt war und sich selbst als Opfer sah. In den 1950er und 1960er Jahren waren die Widerständler in den Augen vieler Westdeutscher ‚Landesverräter‘, deren Handeln man verurteilte und keinesfalls in Ehren hielt. Vor diesem Hintergrund ist verständlich, dass Sohn sein Gemälde nicht öffentlich aus-

stellte und als ‚Widerstandskunst‘ gewürdigt sehen wollte. Es hätte ihm nicht Anerkennung, sondern höchstwahrscheinlich Kritik eingetragen, weil er sich damit mit den abgelehnten Widerständlern gemein gemacht hätte. In der DDR war die Situation anders, der (kommunistische) Widerstand war aus politischen und ideologischen Gründen positiv besetzt und entsprechend erfuhren jene Künstler und Künstlerinnen, die sich widersetzt hatten, gesellschaftliche Anerkennung.

Es stellt sich aber angesichts Sohns ambivalenter Vita die Frage, ob er mit seinem Bild einen Beitrag zum Widerstand leistete. Andere Künstler und Künstlerinnen mussten wegen ihrer oppositionellen Haltung emigrieren oder sich ganz aus dem öffentlichen Leben zurückziehen. Die Verweigerung der Pflichtmitgliedschaft in der Reichskammer der bildenden Künste in Berlin kam einem Berufs- und Ausstellungsverbot gleich. Verfemte Künstler und Künstlerinnen, die sich nicht an die Auflagen hielten, weiterarbeiteten und Widerstandskunst herstellten, hatten mit Gefängnis und schlimmstenfalls mit Konzentrationslager zu rechnen. Sohn erhielt dagegen selbst nach 1937 noch öffentliche Aufträge. Bei ihm müssen wir daher von Anpassung statt Widerstand sprechen, was nicht unverständlich ist angesichts seiner finanziellen Situation. Er wollte weiterhin als Künstler arbeiten und Geld verdienen. Als er im Oktober 1939 von der Geschäftsstelle des Landeskulturverwalters Württemberg aufgefordert wurde, sich auf einen anderen Beruf umschulen zu lassen, weil sein Verdienst aus der künstlerischen Tätigkeit zur Bestreitung des Lebensunterhalts seiner Familie nicht ausreiche, konnte er das angeblich nur abwenden mit dem Hinweis auf seine Kriegsversehrtheit und dass er bis dahin noch niemandem zur Last gefallen sei.⁵⁶ Diese Episode lässt das gegen ihn angeblich verhängte Berufsverbot zweifelhaft erscheinen, denn ganz offensichtlich ging Sohn noch 1939 seinem Beruf nach, ansonsten hätte die Aufforderung zu einer Umschulung keinen Sinn ergeben und er hätte auch nicht weiterhin Künstler sein können.

Einiges spricht dafür, dass Sohn sich in den *Schwarzen Männern* seinen Ängsten stellte und das Bild eine persönliche Dimension hatte, die der Künstler nicht öffentlich gemacht sehen wollte. Hier ließe sich an Francisco de Goyas *Schwarze Bilder* denken, einer Gruppe von düsteren phantastischen Wandgemälden aus den späteren Lebensjahren des Malers, in denen er seine Ängste und Visionen porträtierte. Die *Pinturas negras* waren nie für die Öffentlichkeit bestimmt gewesen, Goya malte sie auf die Zimmerwände seines Hauses. Erst lange nach seinem Tod wurden sie abgenommen und in den Prado von Madrid gebracht. Hier tut sich eine interessante Parallele zu Sohns Bild auf. Auch dieses kam erst vierzehn Jahre nach seinem Tod ins Museum.

Anmerkungen

- 1 Günther Wirth, „Unpathetische Figuren“, in: *Stuttgarter Zeitung*, 27.06.1985: „Drei Jahre vorher war sein Großformat ‚Die schwarzen Männer‘ [...] entstanden, heute eine Inkunabel schwäbischer Widerstandsmalerei [...]“.
- 2 Günther Wirth, *Verbotene Kunst 1933-1945. Verfolgte Künstler im deutschen Südwesten*, Stuttgart 1987, S. 186.
- 3 Walter Rebmann, „Schwäbischer Kubismus“, in: *Esslinger Zeitung*, 25.6.1985; Besprechung der Gedächtnisausstellung von Hermann Sohn.
- 4 Im Rahmen des Provenienzforschungsprojektes des Kunstmuseum Stuttgart hat der Autor sich erstmals in der Geschichte der Rezeption der *Schwarzen Männer* mit der Herkunft des Bildes beschäftigt und Biografie und Œuvre des Künstlers für den Zeitraum des Dritten Reiches einer kritischen Analyse unterzogen.
- 5 In der Nachkriegszeit gab es in den Artikeln der südwestdeutschen Zeitungen anlässlich der Jubiläen des Künstlers und seiner Ausstellungen keine kritische Rezeption. Auch in der Literatur ist sie fast nicht vorzufinden. Eine umfassend kritische Betrachtung seines Werks im Nationalsozialismus steht bis heute aus.
- 6 Von Matthias Sohn aus einer Abschrift der Tonbandaufnahme eines Gesprächs zum 75. Geburtstag Hermann Sohns, Palma 1994, zitiert in: Matthias Sohn, „Eros und Schöpfung. Eine Werkinterpretation zum 100. Geburtstag von Hermann Sohn“, in: *Hermann Sohn. Retrospektive zum 100. Geburtstag*, hrsg. von Martin Heller u.a., Ausst.-Kat. Villa Merkel. Galerie der Stadt Esslingen am Neckar, Esslingen 1995, S. 2.
- 7 Olaf Peters, „Im Lichte der Staatsideen. Franz Radziwills Gemälde ‚Revolution/Dämonen‘“, in: *Das verfeimte Meisterwerk: Schicksalswege moderner Kunst im Dritten Reich. Akademie*, hrsg. von Uwe Fleckner, Berlin 2007, S. 365–382; ders., *Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus*, Berlin 1998.
- 8 Wirth 1987 (wie Anm. 2), S. 186.
- 9 Rainer Vogt, „Zwischen Altherr und Hölzel. Hermann Sohn und Hans von Heider auf Schloß Dätzing“, in: *Stuttgarter Nachrichten*, 3.7. 1985.
- 10 Ebd.; Dietrich Heißenbüttel schrieb, dass die Direktorin des Kunstmuseum Stuttgart, Marion Ackermann, dem Bild einen Platz in der Dauerausstellung reserviert hätte, nachdem sie es 2009 im Depot entdeckt habe; Dietrich Heißenbüttel, „Versteckt und vergessen“, in: *Kontext: Wochenzeitung*, 20.11.2013, aufrufbar unter: <https://www.kontextwochenzeitung.de/zeitgeschehen/138/versteckt-und-vergessen-1851.html>, (17.11.2020). Das kann so aber nicht stimmen, weil Ackermann bereits 2005 über das Bild schrieb (siehe Anm. 16) und das Kunstmuseum es 2008 dem Landratsamt Esslingen für die Ausstellung *verboten – weil entartet* auslieh (Landratsamt Esslingen, 9.11.–21.11.2008).
- 11 Wirth 1987 (wie Anm. 2).
- 12 Matthias Sohn 1995 (wie Anm. 6), S. 33.
- 13 Ebd., S. 33–34.
- 14 Wirth 1985 (wie Anm. 1).
- 15 Bert Schlichtenmaier, „Hermann Sohn“, in: Ausst.-Kat. Esslingen 1995 (wie Anm. 6), S. 8–13, bes. S. 12.
- 16 Marion Ackermann, „Kunst und Politik. Zur Sammlungsgeschichte des Kunstmuseum Stuttgart“, in: *Kunstmuseum Stuttgart*, hrsg. von ders., Ostfildern-Ruit 2005, S. 5–17, bes. S. 16.
- 17 Diesen Hinweis verdanke ich Dr. Katrin Lindemann, Kuratorin für Mode, Textil und Schmuck des Kunstgewerbemuseums der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Sie wies mich auf diese Problematik in einer E-Mail vom 30.11.2020 hin.
- 18 Gerd Arntz, *Zeit unterm Messer. Holz- & Linolschnitte 1920-1970*, Köln 1988, S. 98.
- 19 Ebd.
- 20 Eva Heller, *Wie Farben wirken. Farbpsychologie, Farbsymbolik, kreative Farbgestaltung*, Reinbek bei Hamburg 1989, S. 89–93.
- 21 *Die schwarzen Jahre. Geschichte einer Sammlung, 1933-1945*, hrsg. von Dieter Scholz und Maria Obenaus, Berlin 2016. Die Ausstellung der Nationalgalerie Berlin/Staatliche Museen zu Berlin zeigte Kunstwerke aus der Sammlung, die entweder im Dritten Reich entstanden, damals in die Sammlung kamen oder aber durch die Nationalsozialisten beschlagnahmt wurden.
- 22 Alice Miller, *Am Anfang war Erziehung*, Frankfurt am Main 1983; *Schwarze Pädagogik. Quellen zur Naturgeschichte der bürgerlichen Erziehung*, hrsg. von Katharina Rutschky, Berlin 1977.
- 23 Walter Rebmann, „Konstruktivismus und figürlicher Expressionismus. Die Galerie Schlichtenmaier auf Schloß Dätzingen zeigt 62 Arbeiten von Hermann Sohn“, in: *Böblinger Kreiszeitung*, 21.6.1985, S. 17.
- 24 Birgit Dietrich, „Sohn-Gedächtnisausstellung in Dätzingen. Große Form und Konstruktion“, in: *Sindelfinger Zeitung*, 21.6.1985.
- 25 Waldemar Kurtz, „Der Kreislauf der Kunst. Ein Werkstattgespräch (1971)“, in: Ausst.-Kat. Esslingen 1995 (wie Anm. 6), S. 15–21, hier S. 15.
- 26 Wirth 1987 (wie Anm. 2).
- 27 Hermann Sohn, *Kriegsinvalid*, 1929, Öl auf Sperrholz, 126 × 111 cm, Privatbesitz.
- 28 Olaf Peters, „Eine Summe des Krieges. Otto Dix' Triptychon ‚Der Krieg‘ (1929–1932)“, in: *Otto Dix. Der Krieg – Das Dresdner Triptychon*, hrsg. von den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Birgit Dalbajewa, u.a., Dresden 2014, S. 139–159.

- 29 Zu Spare auch: Kai Artinger, *Agonie und Aufklärung, Krieg und Kunst in Großbritannien und Deutschland im 1. Weltkrieg*, Weimar 2000, S. 259f.; Nigel Viney, *Images of Wartime. British Art and Artists of World War I, Paintings from the Collection of the Imperial War Museum*, Newton Abbot 1991, S. 117.
- 30 Hier greife ich auf die Ausführungen aus meiner Untersuchung von 2000 zurück: Kai Artinger, *Agonie und Aufklärung, Krieg und Kunst in Großbritannien und Deutschland im 1. Weltkrieg*, Weimar 2000, S. 206.
- 31 Hermann Sohn, *Deutsches Turnfest 1933*, 1933, Öl auf Leinwand, 130 × 89 cm, alte Inv. 622, im Krieg zerstört. Am 19.12.1934 kaufte es die Kunstkommission der Stadt Stuttgart für die Städtische Galerie an; KMS, altes Gemäldeinventar, 2. Bd.
- 32 Über die genauen Gründe der Ablehnung ist nichts bekannt, in der Nachkriegszeit wurde sie aber auf die fehlende Parteizugehörigkeit zurückgeführt. Bei Wirth 1987 (wie Anm. 2), S. 330 heißt es: „Ein Lehrauftrag an der Akademie Stuttgart wird zugunsten H. Kifflings verweigert. Sohn hätte Mitglied der NSDAP werden müssen.“
- 33 Bert Schlichtenmaier, „Biographie: Hermann Sohn“, in: Ausst.-Kat. Esslingen 1995 (wie Anm. 6), S. 101–109, hier S. 105f.
- 34 Vgl. <http://www.sohn.de/biographie.html> (11.12.2020); <https://sohn-nanz.jimdo.free.com/hermann-sohn/> (11.12.2020); hier wird von einem „Arbeits- und Ausstellungsverbot“ gesprochen.
- 35 Dieter Heißenbüttel sagte in seinem Vortrag „Netzwerke des Widerstands. Kunst im Nationalsozialismus in der Region Stuttgart“, den er im Kunstmuseum Stuttgart am 13.10.2020 hielt, Sohn hätte kein Berufsverbot erhalten. In seinem Artikel „Meister der schwäbischen Landschaft“ schreibt er dagegen, Sohn hätte 1937 Berufsverbot erhalten; Dieter Heißenbüttel, „Meister der schwäbischen Landschaft“, in: *Schwäbische Heimat, Zeitschrift für Regionalgeschichte, württembergische Landeskunde, Naturschutz und Denkmalpflege* 3/2020 Juli-September, S. 275. Die Recherche im Landesarchiv Berlin, Bestand A Rep. 243-04 Landeskulturwalter der Reichskammer der bildenden Künste, ergab, dass keine Mitgliedsakte von Hermann Sohn vorhanden ist. Deshalb lässt sich die Frage nach dem Berufs- und Ausstellungsverbot nicht beantworten; Martin Luchterhandt, LA-III, LA Berlin, an Kai Artinger in einer E-Mail vom 15.10.2020.
- 36 Es gab noch weitere Ausgaben von 1937, 1941 und 1943.
- 37 Jan Thiel, *Der Beitrag der Fibeln des Dritten Reiches zur Vermittlung der nationalsozialistischen Ideologie – eine kritische Analyse ihrer Inhalte*, Univ.-Diss. Universität Oldenburg 2005, S. 185.
- 38 Archiv der Akademie der bildenden Künste Stuttgart, Personalakte Hermann Sohn, Beschluss der Spruchkammer vom 2.11.1946, S. 3f.
- 39 Im Original hervorgehoben.
- 40 Personalakte Sohn (wie Anm. 38), S. 4f.
- 41 Hier handelt es sich um: *Illustration zur Formation der Hitlerjungen und BDM-Mädchen*, Ausgabe 1937, S. 103; *Illustration zum Tag der Jugend*, Ausgabe 1941, S. 95.
- 42 Beide Zitate in: *Württembergische Zeitung*, 24.7.1933, hier zitiert nach: Willi Bohn, *Stuttgart: Geheim!*, Frankfurt am Main 1970, S. 72.
- 43 Hermann Sohn, *Kiefersfelden (Oberbayern) / Oberandorf, 4. Mai 1937*, 25 × 30cm, Kunstmuseum Stuttgart, Inv.-Nr. A-0159.
- 44 Julia Müller, „Die Akademie der Bildenden Künste und die Kunstgewerbeschule in Stuttgart in der Zeit des Nationalsozialismus“, in: *Rücksichten. 250 Jahre Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, Ein Lesebuch*, hrsg. von Nils Büttner und Angela Zieger, Stuttgart 2011, S. 155–182, hier S. 158.
- 45 Über das Kunsthaus Schaller wird berichtet: „Zwei Ausstellungen sind uns von Professor Spiegel regelrecht geschlossen worden: einmal die Ausstellung von Westfahl, die ordnungsgemäss 4 Wochen vor Eröffnung angemeldet war, die die Kommission der Reichskammer aber erst nach der offiziellen Eröffnung besuchte. Prof. Spiegel geriet angesichts der Aquarelle ausser sich und es fielen neben anderen Verunglimpfungen die groben Worte von ‚schwüler Erotik‘. Die Ausstellung musste nach der Besichtigung durch die Kommission sofort geschlossen und abgehängt werden. Das andere Mal wurde die Weihnachtsausstellung für mehrere Tage geschlossen, weil darin ein völlig harmloses Winterbild von Bäuerle gezeigt wurde, der nach einem unbestätigten Gerücht seit kurzer Zeit verhaftet sein sollte (wegen politischer Unsicherheit). Wieder war ein gehässiger, böartiger Ausbruch von Prof. Spiegel die Folge der Besichtigung dieses ganz schlichten, problemlosen Bildes aus früheren Jahren des Malers, das uns gehörte, von deren Ausstellung u. Verkauf er also nichts hatte. Die Gedächtnisausstellung von Waldemar Flaig, ordnungsgemäss angemeldet, aber nicht durch die hochwohlhüllliche Kommission besichtigt, wäre nach den späteren Aeusserungen von Prof. Spiegel sofort abgehängt worden, wenn er Kenntnis davon gehabt hätte, welche Bilder von dem Künstler gezeigt wurden! Man müsse in Zukunft das Kunsthaus Schaller strengstens beaufsichtigen und ihm scharf auf die Finger sehen!“; Wirtschaftsarchiv Baden-Württemberg, Universität Hohenheim, Bestand Kunsthaus Schaller, 634 B 84, Bericht von Hildegard Brunnemann, Hameln 28. Juli 1946.
- 46 Zur Biografie Arnold Waldschmidts: Kai Artinger, *Das Kunstmuseum Stuttgart im Nationalsozialismus. Der Traum vom Museum „schwäbischer“ Kunst*, hrsg. von Ulrike Groos, Köln 2020, S. 79f.
- 47 Foto in: Ausst.-Kat. Esslingen 1995 (wie Anm. 6), S. 106. Das Bild ist mit der Legende versehen: „Zwangsläufig in der Landwirtschaft tätig“.
- 48 Im offiziellen Gesamtverzeichnis der Gemälde ist *Deutsches Turnfest 1933* nicht aufgeführt, daher werden dort nur acht Bilder genannt.

- 49 Hermann Sohn, *Die schwarzen Männer: Restaurationsbericht von Birgit Kurz und Stella Eichner*, Kunstmuseum Stuttgart – Restaurierung, November 2020. Birgit Kurz teilte die Ergebnisse dem Autor in einer E-Mail am 27.11.2020 mit.
- 50 Erhard Frommhold, „Kunst im Widerstand. Probleme und Wandlungen der Kunst zwischen 1930 und 1945“, in: *Kunst im Widerstand. Malerei, Graphik, Plastik 1922 bis 1945*, hrsg. und eingeleitet von dems., Vorwort von Ernst Niekisch, Dresden/Frankfurt am Main 1968, S. 1398.
- 51 Richard Hiepe, *Gewissen und Gestaltung. Deutsche Kunst im Widerstand*, Frankfurt am Main 1960.
- 52 *Zwischen Widerstand und Anpassung. Kunst in Deutschland 1933–1945*, hrsg. von Barbara Volkmann, Ausst.-Kat. Akademie der Künste Berlin, Berlin 1978; *Widerstand statt Anpassung. Deutsche Kunst im Widerstand gegen Faschismus 1933–1945*, hrsg. vom Badischen Kunstverein, Ausst.-Kat. Badischer Kunstverein Karlsruhe, Berlin (West) 1980.
- 53 Karl-Ludwig Hofmann, „Antifaschistische Kunst in Deutschland. Bilder – Dokumente – Kommentare“, in: Ausst.-Kat. Karlsruhe 1980, S. 34–77, hier S. 41.
- 54 Magnus Zeller, „Rede zur Eröffnung der Ausstellung ‚Magnus Zeller‘ im Klubhaus der Walzwerker, Hettstedt 1960“, Abdruck in: *Magnus Zeller. Entrückung und Aufrubr*, hrsg. von Dominik Bartmann, Ausst.-Kat. Stadtmuseum Berlin, S. 51f.; hier zitiert nach: *Anpassung – Überleben – Widerstand. Künstler im Nationalsozialismus*, hrsg. von Klaus Kösters, Münster 2012, S. 255.
- 55 Zum problematischen Begriff der ‚Inneren Emigration‘: Jost Hermand, *Kultur in finsternen Zeiten. Nazifaschismus, Innere Emigration, Exil*, Köln/Weimar/Wien 2010.
- 56 Personalakte Sohn (wie Anm. 38), S. 3.

Bildnachweise

- Abb. 1: Hermann Sohn, *Die schwarzen Männer*, 1934, Öl auf Leinwand, 150 × 200 cm, Kunstmuseum Stuttgart: Interne Bilddatenbank des Kunstmuseum Stuttgart
- Abb. 2: Gerd Arntz, *Das Dritte Reich*, 1934, Holzschnitt, 300 × 210 mm: Gerd Arntz, *Zeit unterm Messer. Holz- & Linolschnitte 1920-1970*, Köln 1988, S. 98
- Abb. 3: De Arbeitersraad, II, 4, 1936, Titelseite mit dem Holzschnitt *Das Dritte Reich*: Gerd Arntz, *Zeit unterm Messer. Holz- & Linolschnitte 1920-1970*, Köln 1988, S. 38
- Abb. 4: Karl Hubbuch, *Aufmarsch*, 1932/33, Feder und Pinsel auf Papier, 620 × 470 mm: *Karl Hubbuch 1891–1979*, hrsg. von Helmut Goettl, Wolfgang Hartmann und Michael Schwarz, München 1981, S. 28
- Abb. 5: Karl Hubbuch, *Aufmarsch I*, um 1933/35, Öl auf Hartfaserplatte, 50 × 65 cm: *Karl Hubbuch 1891–1979*, hrsg. von Helmut Goettl, Wolfgang Hartmann und Michael Schwarz, München 1981, S. 265
- Abb. 6: Ferdinand Hodler, *Die enttäuschten Seelen*, 1892, Öl auf Leinwand, 120 × 299 cm, Kunstmuseum Bern: Nathalia Brodskaja, *Symbolismus*, New York 2007, S. 78f.
- Abb. 7: Hugo Simberg, *Im Garten des Todes*, 1896, Aquarell und Gouache auf Papier, 160 × 170 mm, Ateneumin taidemuseo, Helsinki: Nathalia Brodskaja, *Symbolismus*, New York 2007, S. 178
- Abb. 8: Felix Nussbaum, *Die Verdammten*, 1944, Öl auf Leinwand, 101 × 153 cm, Kulturgeschichtliches Museum Osnabrück: *Felix Nussbaum. Verfemte Kunst, Exilkunst, Widerstandskunst*, hrsg. von Eva Berger u.a., Bramsche 1995, S. 226f.
- Abb. 9: Felix Nussbaum, *Die Verdammten*, 1944, Öl auf Leinwand, 101 × 153 cm, Kulturgeschichtliches Museum Osnabrück (Detail): *Felix Nussbaum. Verfemte Kunst, Exilkunst, Widerstandskunst*, hrsg. von Eva Berger u.a., Bramsche 1995, S. 226f.
- Abb. 10: Felix Nussbaum, *Galgenbild (Begräbnis)*, um 1930, Öl auf Leinwand, 43 × 38 cm, Berlinische Galerie Berlin: *Felix Nussbaum. Verfemte Kunst, Exilkunst, Widerstandskunst*, hrsg. von Eva Berger u.a., Bramsche 1995, S. 105.
- Abb. 11: Bruno Beye, *Was hinter der Hakenkreuzlarve steckt* (aus: Volksstimme Magdeburg, Beilage Schauinsland, 1932): *Widerstand statt Anpassung. Deutsche Kunst im Widerstand gegen Faschismus 1933-1945*, hrsg. vom Badischen Kunstverein, Ausst.-Kat. Badischer Kunstverein Karlsruhe, Berlin (West) 1980, S. 204
- Abb. 12: Hermann Sohn, *Verwundeter Soldat (Selbstbildnis)*, 1929, Öl auf Leinwand, 95 × 150 cm, Nachlass Hermann Sohn: Offizielle Webseite über Hermann Sohn, <http://www.sohn.de/versoldat/versoldat.html> (10.12.2020)
- Abb. 13: Théophile Steinlen, *Der Hölle entkommen*, 1917, Privatbesitz: *Die letzten Tage der Menschheit. Bilder des Ersten Weltkrieges*, hrsg. von Rainer Rother, Berlin 1994, S. 297
- Abb. 14: Raphaël Freida, *In die Nacht*, 1922, Bibliothèque de Documentation Internationale Contemporaine Paris: *Die letzten Tage der Menschheit. Bilder des Ersten Weltkrieges*, hrsg. von Rainer Rother, Berlin 1994, S. 297
- Abb. 15: Otto Dix, *Mahlzeit in der Sappe*, 1924, Radierung, 196 × 290 mm (aus: Der Krieg, Blatt 3, Mappe), Kunstsammlung Gera: *Der Weltkrieg 1914–1918. Ereignis und Erinnerung*, hrsg. von Rainer Rother, Wolfartshausen 2004, S. 339

- Abb. 16: Austin Osman Spare, *Der erste Verband im Feld*, o.J. [zw. 1916 und 1918], Pastell auf Papier, 510 × 760 mm, Imperial War Museum London: Nigel Viney, *Images of Wartime. British Art and Artists of World War I, Paintings from the Collection of the Imperial War Museum*, Newton Abbot 1991, S. 117
- Abb. 17: Ferdy Horrmeyer, *Kriegsanleiheplakat*, Deutsches Reich, 1918, Deutsches Historisches Museum Berlin: *Die letzten Tage der Menschheit. Bilder des Ersten Weltkrieges*, hrsg. von Rainer Rother, Berlin 1994, S. 160
- Abb. 18: Matthias Grünewald, Predella, Isenheimer Altar, Mischtechnik auf Lindenholz, 84 × 366 cm, Musée d'Unterlinden Colmar: *Otto Dix. Der Krieg – Das Dresdner Triptychon*, hrsg. von den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Birgit Dalbajewa u.a., Dresden 2014, S. 143
- Abb. 19: Juozas Igantivičius (1884-1940), *Für die Unabhängigkeit*, 1927, Öl auf Leinwand, 150 × 110 cm, Vytautas-Magnus-Militär-museum Kaunas: *Der Weltkrieg 1914–1918. Ereignis und Erinnerung*, hrsg. von Rainer Rother, Wolfratshausen 2004, S. 255
- Abb. 20: Hermann Sohn, *Illustration für die Fibel für die Grundschule Württembergs*, 1937: Jan Thiel, *Der Beitrag der Fibel des Dritten Reiches zur Vermittlung der nationalsozialistischen Ideologie – eine kritische Analyse ihrer Inhalte*, Univ.-Diss. Universität Oldenburg 2005, S. 185
- Abb. 21: Hermann Sohn, *Illustration für die Fibel für die Grundschule Württembergs*, 1941 Jan Thiel, *Der Beitrag der Fibel des Dritten Reiches zur Vermittlung der nationalsozialistischen Ideologie – eine kritische Analyse ihrer Inhalte*, Univ.-Diss. Universität Oldenburg 2005, S. 95

Dieser Beitrag ist auch unter folgender Internetadresse abrufbar:

<https://www.kunstgeschichte-ejournal.net/574/>